Rudolf Frisius

KLÄNGE - STRUKTUR(EN) - ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK
Musik und Sprache / Musik als Sprache: Karlheinz Stockhausens Tonbandkomposition GESANG DER JÜNGLINGE (1955-56)

Klänge im Zeitalter der technischen (Re-)Produzierbarkeit

Wichtige Neuerungen im Bereich der Musik und der Hörerfahrung, die die Entwicklung des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt haben und deren Konsequenzen auch für die Folgezeit bedeutsam geblieben sind, lassen sich beschreiben unter dem Stichwort der *Kunst des technischen Zeitalters* oder der *Kunst im Zeitalter der technischen (Re-)Produzierbarkeit*:
Im Hörbereich ebenso wie in anderen Sinnesbereichen (vor allem im visuellen Bereich)
haben sich, in engem Zusammenhang mit technischen (und technisch geprägten gesellschaftlichen) Veränderungen, neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und der kreativen Gestaltung ergeben, die hinausführen konnten über die Bereiche der auf direkten Sinneseindrücken basierenden Erfahrung sowie ihrer Verarbeitung und Weiterentwicklung
in Verbindung mit Bild und Schrift. Technische Innovationen wie Photographie und Film (im visuellen Bereich) oder die Klangaufzeichnung (im auditiven Bereich) haben in verschiedenen Sinnesbereichen direkt Erfahrbares ergänzt durch technisch geprägte Sekundär-Erfahrung(en): Was zuvor nur hier und jetzt konkret sinnlich erfahren werden konnte - z. B. bei der Betrachtung eines Bilds im Museum oder beim Kennenlernen eines Schauspiels oder Musikstückes im Theater oder im Konzertsaal - ließ sich jetzt anders erschließen in Verbindung mit neuen Möglichkeiten der technischen Konservierung, in denen primär Erfahrenes nicht nur mehr oder weniger naturgetreu reproduziert, sondern auch mehr oder weniger technisch verwandelt wiederkehren konnte.

In technisch vermittelter sinnlicher Wahrnehmung ergeben sich neue Perspektiven nicht nur für das *Bild*, sondern - vielleicht stärker noch - auch für den *Klang*: Während nicht nur Gebäude und Skulpturen, sondern auch Zeichnungen und Gemälde über viele Generationen hinweg sichtbar und betrachtbar sein können, haben sich im Bereich der Hörerfahrung vergleichbare Möglichkeiten erst (mehrere Jahrzehnte nach Erfindung und Etablierung der Photographie) seit 1877 ergeben, als der von Edison erfundene Phonograph erstmals ein reales Hörereignis technisch zu reproduzieren erlaubte. Damit eröffnete sich die Möglichkeit, Hörbares - insbesondere auch Sprache und Musik - zu fixieren nicht nur indirekt auf dem Wege der Schrift, sondern auch direkt im konservierten Klang. Auffällig ist allerdings, dass unter dem Einfluss technischer Innovationen Sprache und Musik sich (im Zeitalter der Tonträger und des Radios) nicht so rasch verändert haben wie die Seherfahrung unter dem Einfluss von Photographie und Film: Fotos und Filme etablierten sich relativ rasch unter medienspezifischen Bedingungen der Konservierung und weltweiten Verbreitung

als Massenprodukte jenseits traditioneller Hierarchien von Original und Kopie, während Literatur und Musik auch im Zeitalter der Tonträger noch jahrzehntelang in wichtigen Bereichen weiterhin geprägt blieben vom Primat der schriftlichen Vermittlung: Literaten und Komponisten konzentrierten sich auch weiterhin meistens darauf, das von ihnen Erfundene nicht direkt hörbar zu machen, sondern es aufzuschreiben für Leser (die dann allerdings, vor allem im Bereich der Musik, oft dafür sorgen, dass das Gelesene nicht nur "innerlich" gehört, sondern auch aufgeführt, für andere hörbar gemacht werden kann). Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass unter dem Einfluss von Tonträgern und Radio die allgemeine Hörerfahrung sich relativ rasch verändert hat - vor allem durch auf Tonträgern weltweit verbreitete Musik aus verschiedenen Kulturtraditionen und insbesondere durch Tendenzen der musikalischen Globalisierung z. B. in den Bereichen von Jazz und Pop. Viele Musiker und Musikhörer, die heute in einer von Technik und Massenmedien geprägten Umwelt aufwachsen, können schon frühzeitig Hörerfahrungen machen, die in früheren Epochen niemandem oder nur wenigen zugänglich waren - und dies nicht nur im Umgang mit komponierter Musik, sondern auch im Umgang mit ihrem elementaren Material: mit dem *Klang*.

Klingende Sprache und klingende Musik sind im Zeitalter der Massenmedien weltweit verbreitet: in einem breiten Spektrum unterschiedlicher Laute und Klänge, Sprachen und Stile. Die Frage liegt nahe, ob und inwieweit hierdurch diese beiden Bereiche sich nicht nur in sich verändert haben, sondern auch in ihren Beziehungen zueinander: *Laut und Klang*, *Sprache und Musik* waren und sind nicht nur vergleichbar, sondern auch miteinander kombinierbar. Im Zeitalter der Massenmedien interessiert dies auch die in diesem Bereichen engagierten Künstler und ihr Publikum: nicht nur indirekt im Umgang mit Papier und Schrift, sondern auch in der direkten sinnlichen Erfahrung: Techniken der langfristigen Konservierung und weltweiten Verbreitung erschließen neue Möglichkeiten sinnlich konkreter und vielfältig strukturierbarer Welterfahrung, die auch zum Umgang mit noch Ungewohntem und Unerschlossenen anregen können.

Bekannte und unbekannte Klänge aus dem Radio:
Karlheinz Stockhausens GESANG DER JÜNGLINGE

Allgemeines: Technisch produzierte Musik

Die in den Jahren 1955 und 1956 entstandene Komposition GESANG DER JÜNGLINGE von Karlheinz Stockhausen ist ein relativ frühes technisches Beispiel moderner Hörkunst,
die nicht für traditionelle Klangmittel und Aufführungsbedingungen erfunden und bestimmt ist, sondern die mit modernen technischen Geräten in einem Rundfunkstudio produziert worden ist, die in einem Rundfunkgebäude zur Uraufführung gekommen, im Rundfunk gesendet und später auch auf Schallplatte veröffentlicht worden ist. Von traditioneller Konzertmusik unterscheidet sie sich schon dadurch, dass keine Klänge live auftretender Sänger oder Instrumentalisten zu hören sind, sondern nur Klänge aus dem Lautsprecher: Unsichtbare Musik. Altes und Neues, Bekanntes und Unbekanntes verbinden sich hier nicht nur in der Bestückung eines (auch für traditionelle Musikaufführungen bestimmten) Sendesaals mit fünf Lautsprechergruppen, sondern auch in der Kombinationen von bekannten und unbekannten Klängen:

Zu hören sind nicht nur neuartige synthetisch produzierte Klänge, sondern auch aufgenommener Gesang als Vertonung eines traditionellen Bibeltextes (*Akklamationen aus den Apokryphen zum Buch Daniel, also weitgehend Allgemeingut*, wie Stockhausen in seiner Einführungs-Analyse

schreibt). Auffällig ist allerdings, dass auch das scheinbar Bekannte, der Gesang eines zwölfjährigen Jungn (der alle hier benötigten Töne, Silben,Wörter und Textabschnitte gesungen hat), hier nicht als "naturgetreues" Klangdokument traditionellen Konzertgesangs erscheint, sondern decouvriert wird als Kunstprodukt aus dem Lautsprecher: Die Gesangstöne lassen sich fast immer deutlich erkennen und von den synthetischen Lautsprecherklängen unterscheiden; aber niemals klingen sie so, wie man sie jenseits des Studios im "natürlichen" Gesang hören könnte: An vielen Stellen ist die Knabenstimme mit sich selbst überlagert im mehr oder weniger vielschichtigen Playback (als *virtueller Chor)*, und an manchen Stellen wandern einzelne oder wenige Gesangstöne einer Knabenstimme (als *virtuelle [Mini-]Soli*) mit einzelnen Wörtern oder sogar Silben von Lautsprecher zu Lautsprecher. Vor allem im ersten Fall kann es schwierig werden, den Text zu verstehen - zumal dann, wenn sich nicht nur Gesangstöne überlagern, sondern gleichzeitig auch noch synthetische Klänge zu hören sind - wenn sich also Laute und Klänge mehr oder weniger verdecken.. So erklärt es sich, dass in vielen Kritiken der Uraufführung zu lesen ist, der Text sei in diesem von technischen Klängen so stark beherrschten Stück fast vollkommen unverständlich geblieben (was Hörern aus späteren Zeiten im Hinblick auf viele sehr klar verständliche Textpassagen verwunderlich erscheinen mag).

Die Gliederung der Großform

In einer Einführung mit Klangbeispielen (die der Komponist zunächst in öffentlichen Vorträgen [insbesondere 1957 auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik] referiert, dann viele Jahre später auch auf einer Text-CD publiziert hat) wird Stockhausens Idee einer kompositorischen Strukturierung seiner Textvorlage dadurch deutlich, dass zunächst Klangbeispiele von *Aufforderungen (Jubelt, preiset...)* vorgestellt werden (die sich in allen Formteilen des Stückes finden ließen) und danach Klangbeispiele der *Anrede* (in der Abfolge der verschiedenen *Formteile* des Stückes und ihrer Untergliederung in verschiedene *Abschnitte*, die vor allem für den ersten Formteil ausführlich beschrieben wird) (*ihr Werke alle des Herrn ... Sonne und Mond...* etc.). In dieser Zusammenstellung verschiedener Reihen von Klangbeispielen werden die beiden unterschiedlichen Formprinzipien konkretisiert, die den Formverlauf des gesamten Stückes prägen: Vielfältig abgewandelte *Wiederkehr* des Gleichen oder Ähnlichen, verteilt über den Gesamtverlauf des Stückes - vielfältige *Abwechslung* in der Abfolge verschiedener Formteile und ihrer Abschnitte. So verwandelt Stockhausen eine Auswahl aneinander gereihter Textabschnitte in einen musikalischen Formverlauf, der sich ergibt in der Kombination von fortwährend abgewandelter *Wiederkehr* und ständig sich erneuerndem *Wechsel*. Beide Aspekte verfolgt Stockhausens Beschreibung in den verschiedenen Formteilen des Stückes, die in der Endfassung des Werks und in der Werkbeschreibung des Komponisten entweder nummeriert oder mit Buchstaben bezeichnet sind (Textur 1-6 bzw. A-F):

1. Textur	nach	10,5´´	*Jubelt*	in der Ferne, noch undeutlich	
2. Textur	ab	1´02 ´´	*dem Herrn* *jubelt*		***chorisch***
	nach	1´05 ´´	*preiset den Herrn*	ganz nah,	**mit Solostimme**
	nach	1´58,5´´	*preiset den Herrn*	ganz nah,	**mit Solostimme**
3. Textur	ab	2´52 ´´	*preis(e)t den Herrn*		**mit Solostimme**
4. Textur	ab	5´15,5´´	*den Herrn* *preiset*		***viele Stimmen*** IN AKKORDEN
	bei	5´46,5´´	*den Herrn* *preiset*		***viele Stimmen*** IN AKKORDEN
5. Textur	ab	6´22 ´´	*Herrn* *preiset*	aus großer Entfernung	***mehrstimmig***
	bei	7´20,5´´	*preiset den Herrn*		
	bei	7´51 ´´	*preiset den Herrn*		
6. Textur	ab bei	8´40 ´´ 8´42´´	*jubelt dem Herrn*	in großem MELODIEBOGEN	**eine Solostimme**
	bei	8´51´´	*preist*		**eine Solostimme**
	bei	10´50´´	*jubelt*		**eine Solostimme**

Abgewandelte Wiederkehr
(Texturen 1-6 / A-D)

A	Textur 1			Jubelt		
B	2	Dem	Herrn	jubelt		
				Preiset	den	Herrn
C	3			Preis(e)t	den	Herrn
D	4	Den	Herrn	preiset		
E	5	...	Herrn	preiset		
F	6			Jubelt	dem	Herrn
				Preist		
				Jubelt		

Wechsel
(Textur 1/A, Textabschnitte 1-7)

	Aufforderungen				*Anreden*
A1	Jubelt				
A2	Jubelt		dem Herrn		
A3	Preiset		den Herrn,		ihr Werke alle des Herrn.
A4	Lobt ihn				
A5	Lobet ihn				
A6		über alles ihn			
A7				in Ewigkeit	

(Textur 3/C)

Preist	den Herrn,	Sonne und Mond.
Preiset	den Herrn,	des Himmels Sterne
		Aller Regen und Tau
	den Herrn preist,	
		ihr Winde
	Den Herrn preiset	Kälte und starrer Winter

1. Textur
In seinem Einführungsvortrag, der auch als Radiosendung bekannt geworden ist, hat Stockhausen später darauf hingewiesen, dass er sorgfältig darauf geachtet hat, die wichtigsten, bedeutsamsten Textwörter (*Jubelt [dem], Preiset den Herrn*) an vielen verschiedenen Stellen des Stückes deutlich hervorzuheben: Die Textwörter, die deutlich machen, dass es sich um einen Lobgesang handelt - nicht nur an prägnanten Stellen in allen Formteilen, sondern insbesondere auch gleich zu Beginn des Werkes im ersten Formteil, in dem wichtige Schlüsselwörter zunächst Schritt für Schritt eingeführt werden in der ***1. Textur***:

Jubelt,
jubelt dem Herrn;
preiset den Herrn, ihr Werke alle des Herrn.

Vom Schlüsselwort ausgehend entsteht hier ein größerer textlicher Zusammenhang - ähnlich wie in einer in Text und Aussage vergleichbaren Motette von Bach:

:/::/:Singet,:/;
singet dem Herrn
ein neues Lied.**:/:**
:/: Singet dem Herrn ein neues Lied.**:/:**
(normale und fett gesetzte Umgebungszeichen: Detail- und größere Textwiederholungen)

(Stockhausen, der schon in seiner Kölner Studienzeit, im vierstimmigen CHORAL (1950), sich deutlich an Bachs komplementär-rhythmischer Chorpolyphonie orientiert hatte, hat seine Textbehandlung im GESANG DER JÜNGLINGE unter innovativen Aspekten beschrieben, nicht mit Berufung auf die musikalische Tradition. Über eher traditionelle Aspekte der Textbehandlung sprach er zur Entstehungszeit des Stückes in seinen Analysen anderer fast gleichzeitig entstandener neuer Werke zum Thema "Musik und Sprache", die er im Vergleich mit seinem eigenen Stück analysierte: *Le marteau sans maitre* von Pierre Boulez und *Il canto sospeso*. Stockhausen hat in seiner vergleichenden Analyse auf traditionelle Aspekte der Textbehandlung vor allem bei Pierre Boulez verwiesen und andererseits in Nonos Stück die geringe Textverständlichkeit durch den Nachweise strenger serieller Konstruktivität zu erklären versucht. Dagegen hat sich Nono später verwahrt mit dem Hinweis, seine polyphon komplexe Textbehandlung orientiere sich am polyphonen Chorsatz Bachs (insbesondere in der h-moll-Messe. So zeigten sich auch im Vergleich verschiedener Werke miteinander und mit der musikalischen Tradition wichtige Ambivalenzen neuer Vokalmusik.)

Die ersten gesungenen Textwörter und Textabschnitte in Stockhausens Lautsprechermusik lassen sich hören und verstehen als Versuch der musikalischen Einführung und Strukturierung eines vorgegebenen Textes:

Jubelt		***Einzelstimme***
Jubelt dem Herrn /		mehrere Stimmen
	Preiset den Herrn, ihr *Werke* alle des Herrn. -	
Lobt ihn		mehrere Stimmen
lobet ihn /		***Einzelstimme***
	und über *alles* erhebt ihn	
	in *Ewigkeit*.	

In seiner Analyse des 1. Formteils (als *1. Textur*) beschreibt Stockhausen die Musik zunächst so, dass der Hörer die Beschreibung leicht verfolgen kann; im Versuch, gesungene Textwörter und Textabschnitte zu verstehen:
- zunächst im zugespielten Klangbeispiel (wobei die Textverständlichkeit der verschiedenen Beispiele auch unterschiedlich sein kann - es sich auch als mehr oder weniger schwierig erweisen kann, den "richtigen" Text herauszuhören);
- dann im Vergleich des (Heraus-)Gehörten mit den Textwörtern, die der Komponist jeweils nach dem Erklingen des zugehörigen Musikschnitts nennt.

Den Hörtest, den Stockhausen hier vorgeschlagen hat, kann niemand nachvollziehen, der nur nachträglich die gedruckte Fassung liest, ohne die genannten Ausschnitte tatsächlich zu hören, z. B. auf der von Stockhausen veröffentlichten CD-Aufnahme des Stückes oder auf der von ihm veröffentlichten Aufnahme seiner Radioanalyse (auf einer Text-CD mit Klangbeispielen).

Erste Ergebnisse des Hörtests, die Stockhausen in seiner Radioanalyse mitgeteilt hat, lassen sich tabellarisch zusammenfassen:

Verständlichkeits-grade			
7. verständlich			
6. mehr verständlich			
5. nicht genau verständlich	*Jubelt,*		
4. fast verständlich			
3. sehr wenig verständlich			
2. kaum verständlich			*preiset den Herrn, ihr Werke alle des Herrn.*
1. nicht verständlich		*jubelt dem Herrn;*	
Textabschnitt Nr.	1	2	3
	***1. Aufforderung*____________**		**+ *Anrede*_____________**

	Verb	Verb+Objekt			Verb+Objekt	+ Subjekt
		Niedriger Verständlichkeitsgrad -			1 Verständlichkeitsgrad höher	
Verständlichkeits-grade						
7. verständlich			*lobet ihn;*			
6. mehr verständlich		*Lobt ihn,*				
5. nicht genau verständlich						
4. fast verständlich						*in Ewigkeit.*
3. sehr wenig verständlich				*(und) über alles*	*(erhebt) ihn*	
2. kaum verständlich						
1. nicht verständlich						
Textabschnitt Nr.		**4**	**5**	**6**		**7**
		2. Aufforderung				
		Hoher		mittlerer Verständlichkeitsgrad		1 Grad höher

Stockhausen beruft sich in seiner Beschreibung der 7 ersten Textabschnitte des Stückes nicht nur auf den eigenen Höreindruck, sondern auch auf Höreindrücke anderer, wenn er versucht, unterschiedliche *Verständlichkeitsgrade* für die verschiedenen Textabschnitte zu nennen und diese in einer Zahlenreihe zu ordnen - bezogen auf alle Stufen einer Skala, die in 7 Stufen vermittelt zwischen den Extremen des völlig Unverständlichen und des klar Verständlichen. Das Stück ist so gestaltet, dass tatsächlich nicht alle von Stockhausen genannten Textwörter klar und eindeutig herausgehört werden können - und seine Angaben sind in einigen Fällen, vielleicht mit Rücksicht auf den (Radio-)Hörer, auch stark vereinfacht (z. B. dann, wen in einem Klangbeispiel viele Varianten desselben Textausschnitts zu hören sind und wenn hier und anderwärts ein externer Hörer eventuell nicht die vom Komponisten genannten Wörter, sondern andere Wörter heraushört). -

Der Komponist, der alle in dieser Musik vorkommenden Klänge in aufwändiger Detailarbeit selbst produziert hat, hört natürliche viele Details und insbesondere auch viele Textwörter deutlicher heraus als andere Hörer - und auch für verschiedene Hörer können sich unterschiedliche Hörperspektiven ergeben je nachdem, wie genau und wie oft sie die ganze Musik oder einzelne Ausschnitte hören, ob sie nur hören oder auch ergänzende Informationen nutzen (z. B. geeignete Details aus zugehörigen Erklärungen oder Skizzen des Komponisten).
Schon der erste, relativ deutliche Verständlichkeits-Unterschied kann rätselhaft bleiben,
solange man ihn nur in der Aufnahme des Stückes hört, ohne Genaueres darüber zu erfahren oder nachzulesen (z. B. aus Äußerungen Stockhausens oder aus seinen Arbeitsaufzeichnungen):

Das einstimmige Anfangssignal *Jubelt* bezeichnet Stockhausen als *nicht ganz verständlich*, seine Fortsetzung im Gesang mehrerer Stimmen als *nicht verständlich*. Aus Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen und aus einem am Schluss der Druckfassung abgedruckten Beispiel lässt sich ablesen, warum die Textverständlichkeit im zweiten Ausschnitt so viel geringer ist als im ersten: Im zweiten Textausschnitt ist nicht der Gesang der einzelnen Knabenstimme zu hören, sondern die Überlagerung von vielen Fragmenten des Knabengesangs, wobei der Text in vielen Varianten gleichzeitig, aber asynchron gesungen wird - mit vielfältigen Abwandlungen nicht nur der Tonhöhen, Tongruppen und Tondauern, sondern auch einzelner Wörter in insgesamt 6 verschiedenen Schichten, die sich in verschiedenen Merkmalen unterscheiden, beispielsweise mit Ton-Anzahlen (der Anzahl jeweils gesungener verschiedener Töne):

Zuordnung der Textwörter zu den einzelnen Schichten

1. Jubelt dem Herren **3** Wörter
2. dem Herren **2** Wörter
3. Jubelt **1** Wort
4. dem Herren, /
dem Herren **4** Wörter
jubelt **5** Wörter
5. Jubelt dem Herren, /
jubelt dem Herrn **6** Wörter
6. dem Herrn
jubelt, /
jubelt dem Herrn, /
jubelt **7** Wörter

Abfolge der Textsilben in den einzelnen Schichten

Aufforderungen (Verb) *Adressat (Objekt)*

Schicht Nr. Ton-Anzahl Tonsilben

1 **5** Ju belt dem Her - ren
lang - kurz länger - noch länger - am längsten
Verlangsamung VERLANGSAMUNG

Tonhöhen (6 = höchster Ton, 1 = tiefster Ton)
5 - 3 4 - 1 - 2
Ab AB - auf
1 - **2** 1 - 2 - **3**
2 Gruppen

2 **6** Ju - - - - belt
5 **6** - 4 - 2 3 - 1
1 **2** **2**
fest AB ab
3 Gruppen

3 **7** Ju - - - - - belt

7 - 6 - 4 - 2 5 - 3 - 1

4. dem Herren, /
dem Herren
jubelt
5. jubelt dem Herren, /
jubelt dem Herrn
6. dem Herrn
jubelt, /
jubelt dem Herrn, /
jubelt.

1. Schicht: **5** 2+3 verschiedene Tonhöhen
2. **6** 2+3+2
3. **7** 4+3
4. **8** 3+5 verschiedene Tonhöhen / Silben
5. **9** 5+4
6. **10** 4+4+2

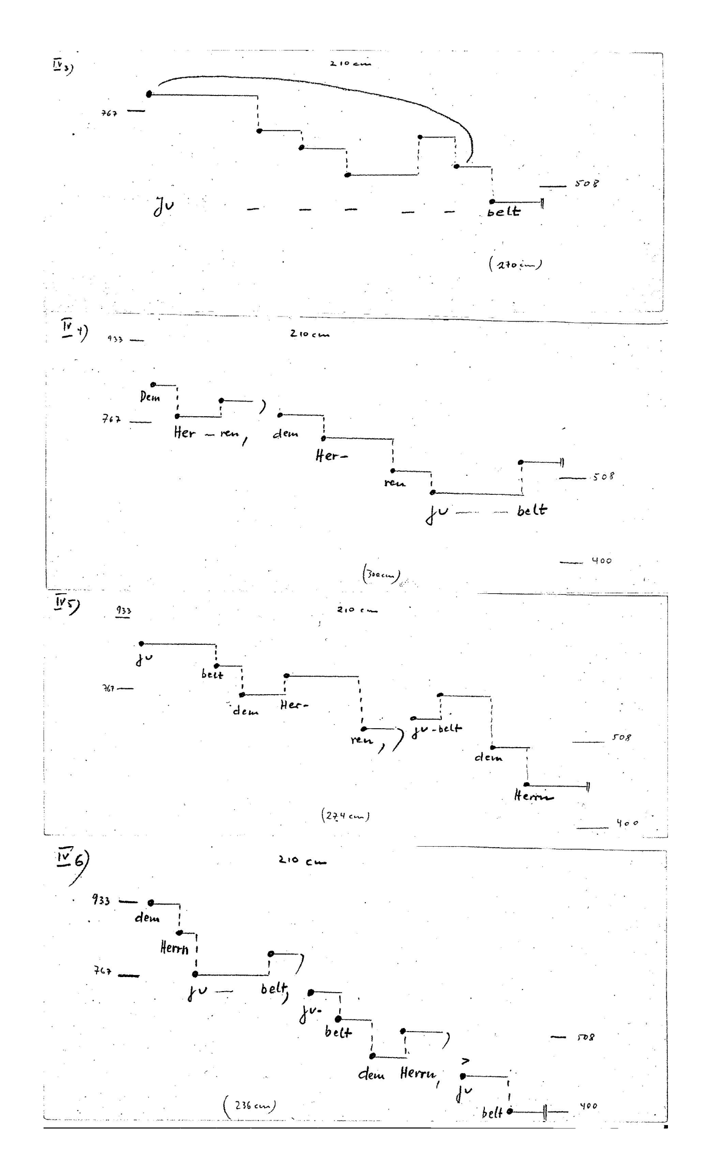


Abb. 1: 1. Textur, Abschnitt 4 (Gesangskomplex IV):
Gesangsvorlagen (6 Schichten grafisch approximativ notiert)

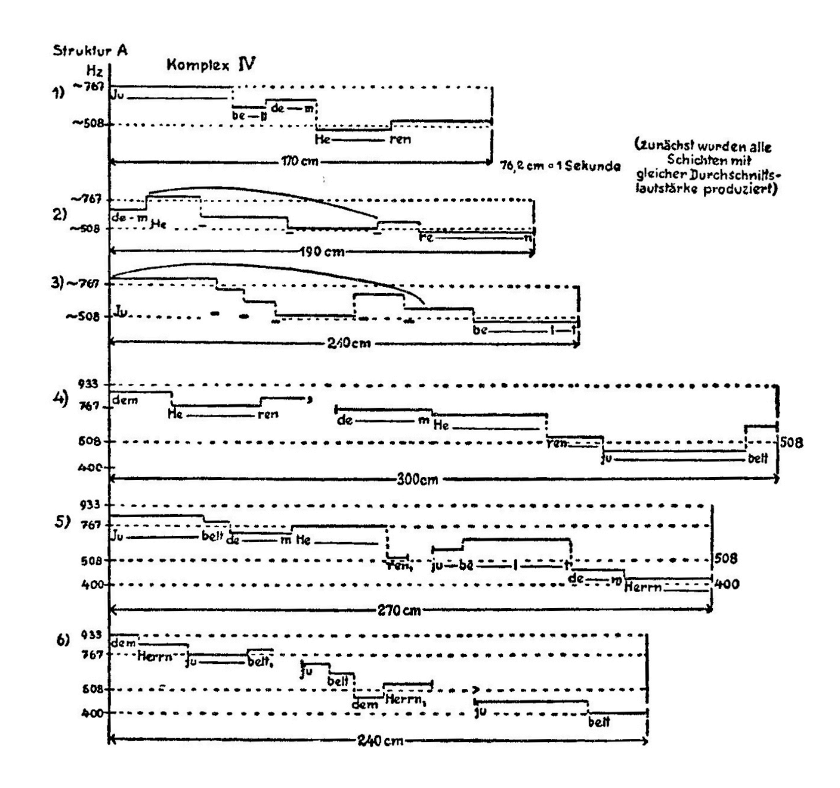


Abb. 2: 1. Textur, Abschnitt 4 (Gesangskomplex IV
Nachträglich serielle Präzisierungen der Gesangsvorlagen in der Druckfassung

Diese ausführlichen (erst nachträglich in der Druckfassung der Analyse in allen Details so genau präzisierten) Angaben zu einem winzigen Ausschnitt aus der umfangreichen Komposition verweisen auf ein zentrales Problem, mit dem sich Stockhausen in einem langwierigen Prozess der Komposition und Realisation ständig auseinanderzusetzen hatte: Seine minutiösen schriftlichen Festlegungen aller Details verlangten enorme Anstrengungen bei der Klangproduktion - und zwar nicht nur technische Anstrengungen, sondern auch musikpraktische Anstrengungen bei der Einstudierung mit dem jungen Josef Protschka.
Die Aufnahmen zeigen, dass Stockhausen bei der Produktion durchaus pragmatisch vorgegangen ist, um möglichst rasch brauchbare Resultate zu bekommen: Der junge Sänger bekam gezeichnete Vorlagen, in denen die zu singenden Töne mit verschiedenen (nur grafisch annähernd, nicht in exakte in traditioneller Notation notierten) Dauern und Intervalle aufgezeichnet waren.

Zur Vorbereitung der Gesangsaufnahmen waren genaue Realisationen mit rhythmisierten Sinustönen produziert worden, die der Junge über Kopfhörer zugespielt bekam und möglichst genau nachsingen sollte. Es wurden zahlreiche takes gemacht und anschließend, wie in einer konventionellen Gesangsproduktion, die besten takes ausgewählt und montiert. Bei diesem Arbeitsverfahren war offensichtlich, dass Stockhausen zumal bei komplex geschichteten Klängen, die nicht in allen Einzelheiten durchgehört werden konnten, keine Zeit mit für das Endergebnis wenig relevanten Detailkorrekturen verlieren wollte. Deswegen versuchte er, die Vorspiel- und Nachsing-Prozeduren so zügig wie möglich durchzuführen, und er korrigierte den Jungen erforderlichenfalls so rasch wie möglich, indem er ihm die betreffende Passage vorsang. (Nur in Ausnahmefällen war es nötig, die Sinustonmodelle wiederholt vorzuspielen.) Zu diesem Verfahren hatte sich Stockhausen nach ersten Probe-Realisationen elektronischer Passagen, die extrem zeitaufwändig waren und den Uraufführungs-Termin (Mai 1956) zu gefährden drohten, auch im Bereich der elektronischen Klangproduktion inspirieren lassen: Er verzichtete darauf, sämtliche klanglichen Details in allen Parametern exakt vorproduzieren zu lassen, und er entschied sich dafür, neben exakt im Voraus fixierten Klängen (mit fest vorgegebenen Einstellungen der Generatoren) auch "mobile" Klänge produzieren zu lassen, deren Klangeigenschaften während der Wiedergabe vom Komponisten und seinen Mitarbeitern manuell variiert wurden (wofür der Komponist genauere Ausgangs-, Veränderungs- und Zielwerte vorgegeben hatte - nicht in allen Details fixiert, sodass mehrere Varianten produziert und erforderlichenfalls auch abwechslungsreich überlagert werden konnten).

Bemerkenswert ist, dass es bei diesem komplizierten Verfahren gelang, die spontane Frische des originalen Knabengesangs zu erhalten (was bei vollständig exakt ausnotierten Vorlagen wahrscheinlich nicht möglich gewesen wäre). So bewährte sich ein Verfahren, dass Stockhausen fast gleichzeitig im Bereich der Instrumentalmusik ausprobiert hatte, allerdings mit weniger komplexen Schichtungen als im elektronischen Studio: Das Bläserquintett ZEITMASZE, das in der ersten Fassung durchweg traditionell mit fixierten Zeitwerten und Tempi notiert worden war, hatte Boulez - der frühere Werke Stockhausens wie die ersten KLAVIERSTÜCKE und die KONTRA-PUNKTE durchaus zu schätzen wusste - als allzu wenig innovativ nicht sonderlich überzeugt; Boulez war aber sehr beeindruckt von einer zweiten, gründlich überarbeiteten Fassung, in der Stockhausen an vielen Stellen einzelne oder mehrere Spieler losgelöst vom dirigierten Tempo spielen ließ - in einer Weise, die nicht mehr die exakte Festlegung aller rhythmischen und harmonischen Details erlaubte und in der die Musiker die einzelnen Klangschichten vollständig unabhängig in nur annähernd fixierten Tempi und Tempoverhältnissen spielen konnten (wie es zuvor in der Instrumentalmusik nur ausnahmsweise gewagt worden war, etwa von Gustav Mahler und Charles Ives).
Diese Technik ließ sich in der elektroakustischen Musik beträchtlich intensivieren, da hier sehr komplexe Schichtungen unabhängig von den interpretatorischen Begrenzungen von Spielern, Sängern und Dirigenten realisiert werden konnten. Schwierig war nur, dass auf dem damaligen technischen Stande es schwierig war, komplizierte Überlagerungen ohne Qualitätsverlust zu realisieren, was Stockhausen damals heftig beklagt und ihn zu zusätzlichem erheblichem Arbeitsaufwand genötigt hat.

Im Falle der Produktion der Komposition GESANG DER JÜNGLINGE hat sich der beträchtliche Arbeitsaufwand allerdings gelohnt: Die virtuosen Schichtungen der exzellent einstudierten, gesungenen und aufgenommen Knabengesangs-Partien erregten als rätselhaft neuartige *virtuelle Chöre*

großes Interesse bei vielen Hörern, auch beispielsweise bei Pierre Boulez und bei dem damals sehr bekannten französischen Musikkritiker Antoine Goléa.

Ein weiterer Beleg für die Komplexität der Überlagerungen und der Text-Verständlichkeit findet sich im folgenden Beispiel (*2. Aufforderung*), das eine (erweiterte) Variante des vorigen Beispiels (*1. Aufforderung*) präsentiert; Nur beim Studium von Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen, nicht beim Abhören der Aufnahme des fertigen Stückes, kann ein externer Hörer einigermaßen sicher erkennen, dass dem vorletzten Absatz eigentlich nicht nur der von Stockhausen genannte Kurztext (*über alles ihn)* zu Grunde liegt, sondern (auch) ein etwas längerer, der Text-Vorlage genauer entsprechender Textabschnitt zu Grund - eine Variante der 2. Aufforderung:

1. Aufforderung:

Jubelt / jubelt dem Herrn;

Variante der 1. Aufforderung:

preiset den Herrn, ihr Werke alle des Herrn.

2. Aufforderung:

Lobt ihn, lobet ihn

Variante der 2. Aufforderung:

und über alles **erhebt** ihn
(ihn)
in Ewigkeit.

Das in Stockhausens Beschreibung nicht genannte Textwort *erhebt* kann man als textlich und musikalisch bedeutsam erkennen, wenn man beachtet, dass hier - wie ein *virtueller Chor* - sich viele Stimmen (tatsächlich sind es Überlagerungen von Tönen derselben Knabenstimme) "erheben" und alle (asynchron) zu demselben Hochton aufsteigen: Der dichte Gesangskomplex lässt sich hören als tonmalerische Ausgestaltung des Textes mit *vielen* überlagerten Stimmen (beziehbar auf das Textwort *alle*) und *aufsteigenden* Melodielinien (beziehbar - ähnlich wie in vergleichbaren Fällen auch in traditioneller Musik, z. B. in tonmalerischer Darstellung der Himmelfahrt bei Beethoven und anderen - auf das Textwort *erhebt*).

Wer die Musik hört und mit Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen vergleicht, kann auch diese Stelle, den weiteren Verlauf und den größeren musikalischen Zusammenhang genauer verstehen: Auf- und Abstieg sind in allen Stimmen des beschriebenen dichten Gesangskomplexes unterschiedlich gestaltet. Jede Stimme erreicht den allen gemeinsamen höchsten Ton zu einem anderen Zeitpunkt und steigt danach, weiterhin asynchron zu den anderen Stimmen, abwärts zu einem gehaltenen (in allen Stimmen verschiedenen) gehaltenen Ton, sodass sich schließlich aus vielen (in unterschiedlichen Abstiegsbewegungen) erreichten verschiedenen Tönen ein lang ausgehaltener (siebentöniger) *Gesangsakkord* ergibt - die erste nachdrückliche musikalische Beruhigung, die den Abschluss des ersten Formteils ankündigt (was anschließend durch die rückläufig wiederkehrenden Impulspunkte und Impulsmassen noch verdeutlicht wird). So ergibt sich insgesamt ein Schritt für Schritt aufgebauter, bis zum markanten Höhepunkt führender und danach sich wieder beruhigender Verlauf als *erster Formteil (1. Textur / Textur A*).

Der lange Schlussakkord der Singstimmen wird auf einem einzigen, einsilbigen Wort gesungen:

ih**n**________ (mit lang ausgehaltenem **n_)**

Dieses Wort und der siebentönige Akkord, auf dem es gesungen wird, verweisen auf die in der einleitenden ***Aufforderung*** angesprochen Person: auf *Gott* - die im Text (als *Herr*) genannte Hauptperson, zu deren Lobpreis die ersten Textabschnitte und Textwörter auffordern: Nur diese eine Person wird in den von Stockhausen ausgewählten Textabschnitten genannt (und vereinzelt auch die sie umgebenden *Engel*), aber nicht einmal die diese Person verehrenden Menschen (geschweige denn diejenigen Menschen, die im Titel des Textes genannt werden und deren Gesang im Kontext der biblischen Überlieferung als religiöser Widerstand gegen atheistische Tyrannei erscheint - was Stockhausen, der in seiner Jugendzeit, in den Jahren der atheistischen nationalsozialistischen Tyrannei, sich religiös nur heimlich, im persönlichen Gebet artikulieren konnte, allerdings in Äußerungen über dieses Stück nicht öffentlich, sondern allenfalls in persönlichen Andeutungen angesprochen hat).

Schon zu Beginn des Stückes zeichnet sich die Tendenz ab, elektronische und vokale Klänge nach gemeinsamen/übergeordneten Kriterien miteinander zu verbinden und einzuschmelzen in ein differenziertes Klang-Kontinuum höherer Ordnung, das sich zunächst Schritt vom ersten Formteil des Stückes an entwickelt und dann vor allem im letzten Formteil in seiner größten Vielfalt präsentiert.

Stockhausen suchte nach Möglichkeiten kompositorisch artikulierter *Kontinuität* im Spektrum nicht nur verschiedener *Einzelklänge*, sondern auch größerer *Klangtexturen*, die sich nicht allein mit Elementarbegriffen (hoch ... tief, laut ... leise, lang ... kurz) beschreiben ließen, sondern für deren Charakterisierung auf Begriffe höherer Ordnung wichtig waren, z. B. für mehrere aufeinander folgende Töne (oder auch eng gefilterte Rauschbänder oder Impulse) der Begriff der *Bewegungsrichtung*. Die Wichtigkeit solcher Begriffe zeigt sich, deutlicher noch als beim Studium verbaler Äußerungen des Komponisten, bei der Beschäftigung mit den zahlreichen partiturähnlichen Seiten seiner Arbeitsaufzeichnungen: Schon die ersten Impuls- und Gesangskomplexe sind auf solchen Seiten so aufgezeichnet, dass ihre charakteristischen Bewegungsformen (deren Systematisierung in den Arbeitsaufzeichnungen angegeben ist) relativ leicht abgelesen und mit einfachen Elementarbestimmungen verglichen

werden können, z. B. für die ersten drei *Gesangskomplexe*: Notiert sind drei verschiedene Angaben zur Bewegungsrichtung, jeweils kombiniert mit Angaben für Zeitwerte, dynamische Verläufe (Hüllkurven) und Tonlagen:

absteigend	Jubelt dem Herrn (kurz, mittlere Dichte, abschwellend, höhere Lage)
absteigend - aufsteigend	Preiset den Herrn, ihr Werke alle des Herrn (lang, dicht, an- und abschwellend, tiefere Lage)
aufsteigend	Lobt ihn (kurz, anschwellend, hohe Lage)
absteigend - aufsteigend	und über alles erhebt ihn (sehr lang, ab- und anschwellend, sehr tief in weiter Lage)

In unterschiedlichen Bewegungsrichtungen präsentieren sich nicht nur die Gesangskomplexe, sondern auch verschiedene Gruppen mit einzelnen Gesangstönen:

Jubelt	lobet ihn	in Ewigkeit
2 Töne	**3** Töne	**4** Zweiklänge
abwärts	auf- und abwärts	mit wechselnden Tonabständen

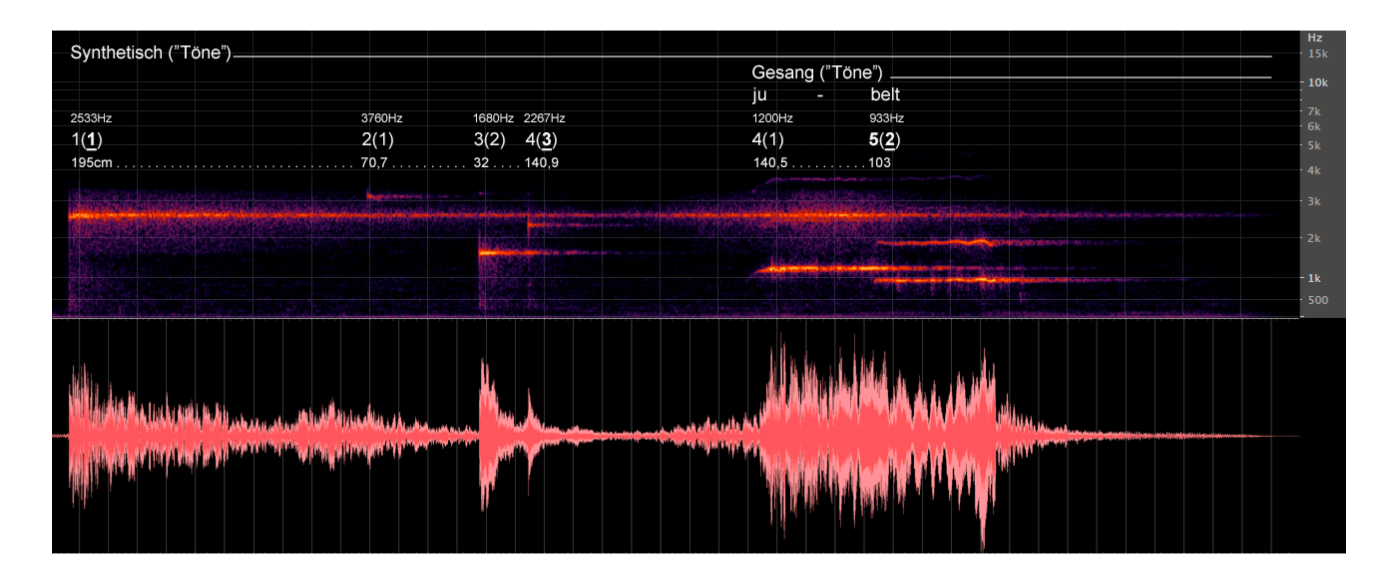


Abb. 3: 1. Textur (Teil A), Anfang der Spur 1: 1 Rauschton - 3 Tonimpulse - 2 Gesangstöne
Einsätze nach 356 cm Anfangspause; oben: Frequenzen ("Tonhöhenverlauf"), unten: Amplitude ("Lautstärkeverlauf"):
1 langer synthetischer "Ton", sich überlappend zunächst mit **3** kürzeren synthetischen "Tönen", dann mit **2** Gesangs-"Tönen"
(mit wechselnden Einsatzabständen, zwischen den und innerhalb der Gruppen)

Ähnlich prägnante, durch Umstellung differenzierte (serielle) Gruppierungen zeigen sich auch in den ersten klar erkennbaren Tonhöhen, die nach dem markanten Anfangsklang (einer auf 3 Schichten / 3 Lautsprechergruppen verteilten Klangwolke aus dicht massierten Impulsen) in einer anderen, neu einsetzenden Klangschicht (bzw. Lautsprechergruppe) zu erkennen sind:

- **1** ausgehaltener elektronischer (Quasi-)Ton (eng gefiltertes Rauschband)
- **3** elektronische Tonpunkte (überlagert, später einsetzend; verschiedene Einsatzabstände)
- **2** Gesangstöne: ***Jubelt***

Die beiden ersten Gesangstöne des Stückes lassen sich also in mehrfacher Weise wahrnehmen:
- als Bestandteile einer seriellen Struktur mit verschiedenen Klangfarben:
1 ausgehaltener elektronischer Rauschklang - **3** elektronische Impulse - **2** Gesangstöne;
- als Bestandteile einer Struktur mit unterschiedlichen Gruppen gesungener Silben/Wörter:
2 Silben (Ju-belt) - **3** Silben (lo-bet ihn) - **4** Silben (in E-wig-keit)

Natürlich kann sich die Frage stellen, wie solche und andere vergleichbare Konstellationen aufzufassen sind: Ging es Stockhausen hier vorrangig darum, verschiedene in seinen Arbeitsaufzeichnungen vorgeplante Gestaltungsmöglichkeiten aneinander zu reihen - oder wollte er mit dieser Anordnung auch der Abfolge der verschiedenen Textabschnitte gerecht werden? Diese Frage werden verschiedene Hörer und Analysierende vielleicht verschieden beantworten - je nachdem, wie sie den syntaktischen und semantischen Stellenwert der elektronischen und vokalen Klänge im formalen Gesamtzusammenhang einschätzen. In diesem Fall spricht der konkrete Höreindruck allerdings nicht dafür, hier ausschließlich nach Konkretisierungen vorgegebener serieller Schemata zu suchen: Im Gesamtverlauf der *1. Textur* lässt sich eine sinnfällige Bogenform heraushören - mit spiegelsymmetrisch markanten elektronischen Anfangs- und Endmarkierungen und mit von diesen umrahmen Vokal-Abschnitten (mit spiegelsymmetrisch sich entsprechenden Abfolgen von mehreren und einzelnen Stimmen oder umgekehrt). So ergibt sich eine knapp konzentrierte, klar ausgerichtete und gegliederte Musikalisierung der hier vorgestellten Kernaussage des gesamten Textes.

Schon die ersten Klangbeispiele in Stockhausens 1957 entstandenem Einführungsvortrag (mit zahlreichen Beispielen der abgewandelten *Wiederkehr* der schon im 1. Formteil markierten zentralen Textwörter *Jubelt* und *Preiset den Herrn*) machen deutlich, dass im Formverlauf des gesamten Stückes an vielen Stellen ausdrücklich Bezug genommen wird auf den schon in den ersten Textworten angesprochenen übergreifenden Textzusammenhang (s. o. Tabelle S. 7); in einer Musik des Gotteslobs, das sich ständig erneuert.

Die mehrfache Wiederkehr oder abgewandelte Wiederkehr des von Anfang an Gesagten beschreibt Stockhausen als Verweis auf die textliche und musikalische Hauptsubstanz des Stückes: Der Aufruf zum Lobgesang wird mehrmals wiederholt in Verbindung mit stets wechselnden Konkretisierungen - ein Verfahren, das der Komponist selbst als Ritualisierung der Sprache beschreibt. In der Verbindung von bekannten und unbekannten Klängen, von textiertem Gesang eines traditionellen Bibeltextes mit neuen, im Studio hergestellten Klängen und Klangstrukturen können sich dabei teils an Bekanntes erinnernde, teils gänzlich neue Formkonstellationen und Formentwicklungen ergeben - schon im 1. Formteil.

1. Textur (A)

Das Stück beginnt mit dicht massierten Klängen: mit einer *Klangwolke* aus vielen rasch aufeinanderfolgenden und dicht überlagerten Impulsen. Diesem markanten, mit seinen zahllosen kleinen Partikeln (Klangpunkten), die sich im (Ton- und Real-)Raum bewegen (ab- und aufsteigend im Tonraum, rotierend im Realraum) folgt später, als reduzierte Variante, eine andere Klangwolke, die für den Aufbau des Stückes ebenfalls wichtig ist: als *Zäsurklang*, der die Trennung zwischen erstem und zweitem Formteil markiert, gleichsam als *elektronisches Satzzeichen*. Beide Klangwolken, der Anfangsklang des Stückes und der Abschlussklang des ersten Formteils, präsentieren sich hier als *elektronische Satzzeichen*, die sich vergleichen lassen mit dem Einleitungsakkord und einer abschließenden Akkordzäsur in einem traditionellen Rezitativ. So artikuliert sich schon der Anfangsteil des Stückes als klar gegliederter musikalischer Zusammenhang:

Elektronische Einleitung

Impuls-Komplex (IK) (dichte Klangwolke:
[Massen-]Struktur gereihter und geschichteter Impulse)

Einzelne Impulse (I) (Klangpunkte:
[punktuelle] *Gestalt*)

7 Text-Abschnitte:
1. Jubelt,
2. jubelt dem Herrn,
3. preiset den Herrn, ihr Werke alle des Herrn.

4. Lobt ihn,
5. lobet ihn
6. (und über) alles (erhebt) ihn
<u>7</u>. in Ewigkeit.

Elektronischer Abschluss
Einzelne Impulse (I)
Impuls-Komplex (IK)

Während die Gesamtgliederung dieses ersten Teils, auch in ihrer (zweimaligen) schrittweisen Annäherung an die zweiteilige Gliederung des Psalmtextes, an Bekanntes erinnern kann, zeigen sich bei vielen Stellen im Inneren dieses Formteils neue Ansätze der Profilierung und Kombination verschiedener Details. Besonders deutlich wird dies in der mehrschichtigen Konstruktion: Hier kommt es zur polyphonen Überlagerung von zwei unterschiedlich gegliederten Klangschichten (s. Abb. 3-5):
- In einer ***elektronischen Klangschicht*** folgen elektronische Akkorde aufeinander mit stets wechselnden Dichtegraden (d. h. stets wechselnden Anzahlen der gleichzeitig erklingenden Tonhöhen):
a) ein langer *Rausch-Ton* (Anfangston des Formteils in dieser Klangschicht / Kanal 1)
Rausch-Akkorde mit wechselnden Dichte-Werten,
die sich anderen Klängen entweder überlagern oder
bei deren Zwischenpausen deutlicher hervortreten mit unterschiedlichen Dichte-Werten:
Anzahlen überlagerter Akkorde je Akkord: **3 -** 4-5 - **2** - 6 **- 1** (+ 7: Gesangs-Akkord)
1 2 3 4 5 6 <u>7</u>
- Gleichzeitig mit dieser durchgehenden elektronischen Klangschicht sind einzelne, aufeinander folgende und jeweils durch Pausen getrennte ***Abschnitte mit gesungenen Klängen*** zu hören, bei denen der Knabengesang teils als Einzelstimme, teils im Playback als virtueller Chor hörbar wird. Dabei wechselt die Anzahl der überlagerten Gesangsschichten in ähnlicher Weise wie die Anzahl der überlagerten Töne in der elektronischen Schicht: in einer Schichtpolyphonie neuer Art, in der sich jeweils gesungene Vertonungsvarianten desselben Textabschnitts überlagern (mit von

Schicht zu Schicht wechselnden Anzahlen von Tönen und/oder Silben, wobei von Mal zu Mal die Textworte anders disponiert sind in ihren Konstellationen, Wiederholungen und Gruppierungen).

1. Textur (Anfang)

Wechselnde elektronische Konstellationen	Interpolierter Gesang	Durchgängige elektronische Schicht		
elektronische Klangwolke: Massen-*Struktur*		1		
	...			
elektronische Klangpunkte:		2	...	*Gestalt*

Textabschnitte 1-7
Erste Texthälfte (7 Abschnitte: 1-7)
1. Gruppe: : **2** Textabschnitte
1 2 Einzeltöne: *Gestalt* 3
2 Tonschichtung *Struktur*: 4
(R) 5

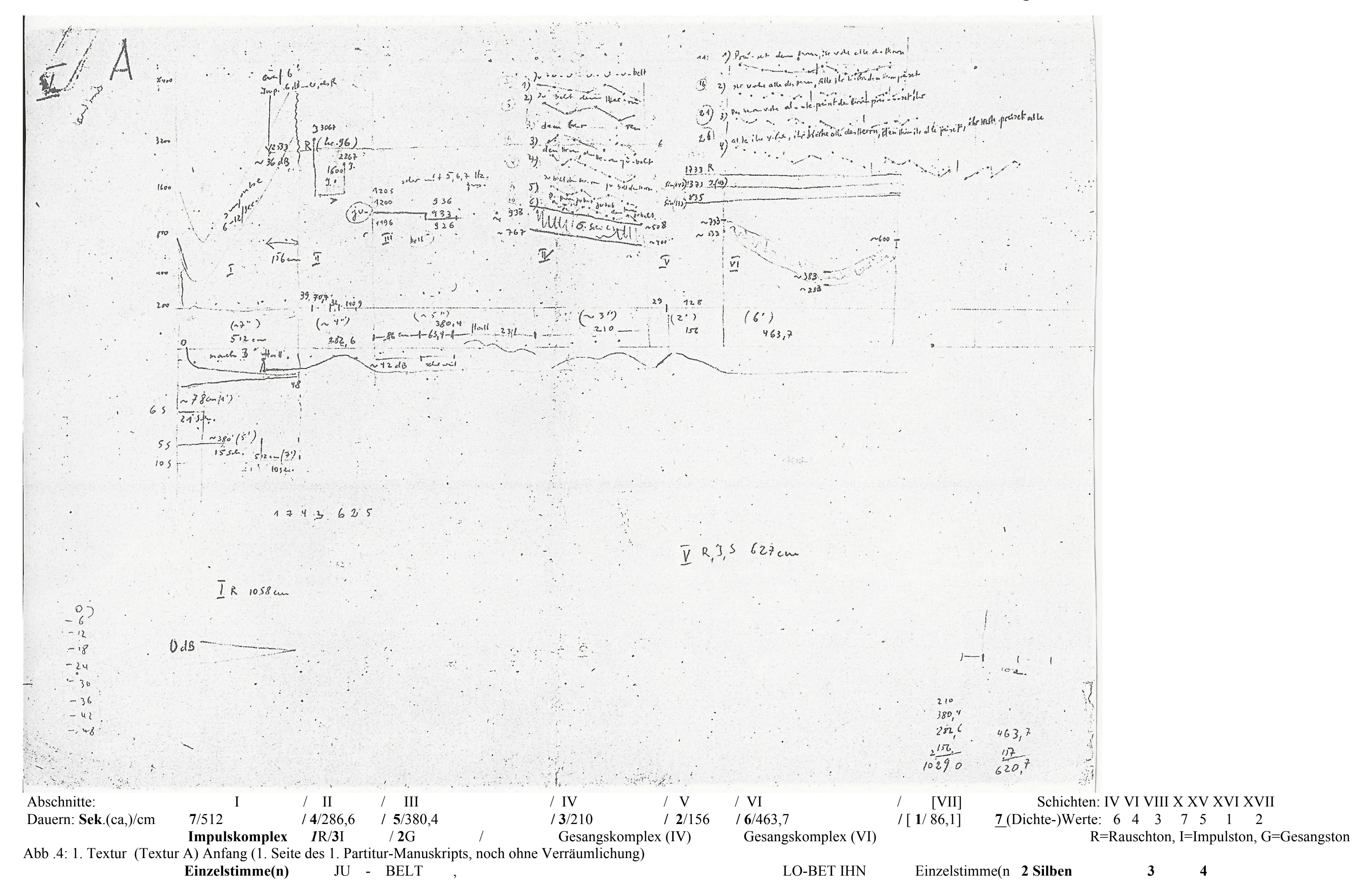
2. Gruppe: **1** Textabschnitt
3 Tonmassen *Struktur* 6
(R) 7
4 Tonschichtung *Struktur*

Zweite Texthälfte (7 Abschnitte: 8-14)
3. Gruppe: **3** Textabschnitte

5 3 Einzeltöne / *Gestalt*
6 Tonmassen *Struktur*
7 4 Einzeltöne *Gestalt*

elektronische Klangpunkte

elektronische Klangwolke



Abschnitte: I / II / III / IV / V / VI / [VII] Schichten: IV VI VIII X XV XVI XVII

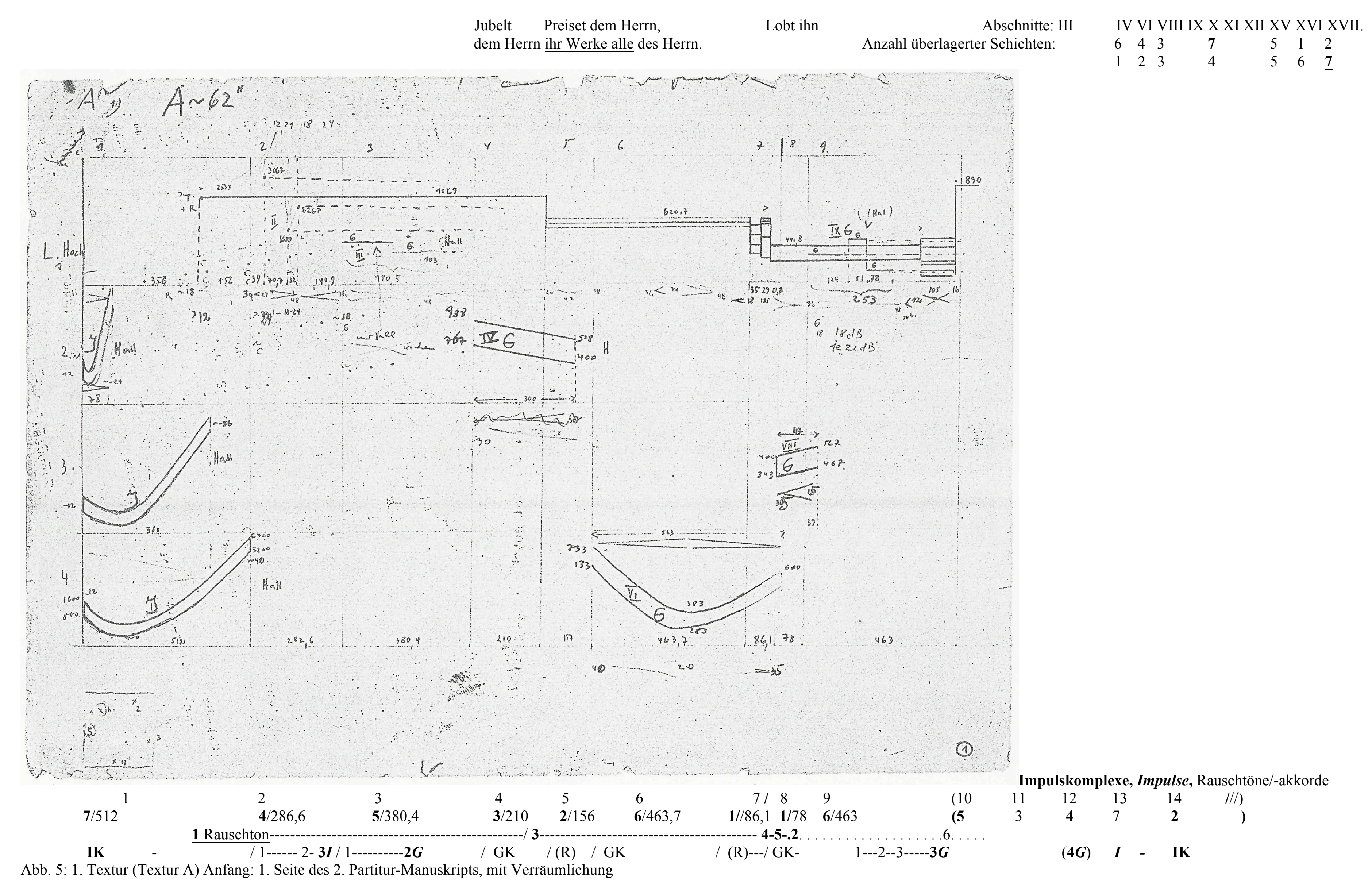
Dauern: **Sek**.(ca,)/cm **7**/512 / **4**/286,6 / **5**/380,4 / **3**/210 / **2**/156 / **6**/463,7 / [**1**/ 86,1] 7 (Dichte-)Werte: 6 4 3 7 5 1 2

Impulskomplex *1*R/**3**I / **2**G / Gesangskomplex (IV) Gesangskomplex (VI) R=Rauschton, I=Impulston, G=Gesangston

Abb .4: 1. Textur (Textur A) Anfang (1. Seite des 1. Partitur-Manuskripts, noch ohne Verräumlichung)

Einzelstimme(n) JU - BELT , LO-BET IHN Einzelstimme(n **2 Silben** **3** **4**

Jubelt Preiset dem Herrn, Lobt ihn Abschnitte: III IV VI VIII IX X XI XII XV XVI XVII.
dem Herrn ihr Werke alle des Herrn. Anzahl überlagerter Schichten: 6 4 3 7 5 1 2
1 2 3 4 5 6 7



Impulskomplexe, *Impulse*, Rauschtöne/-akkorde

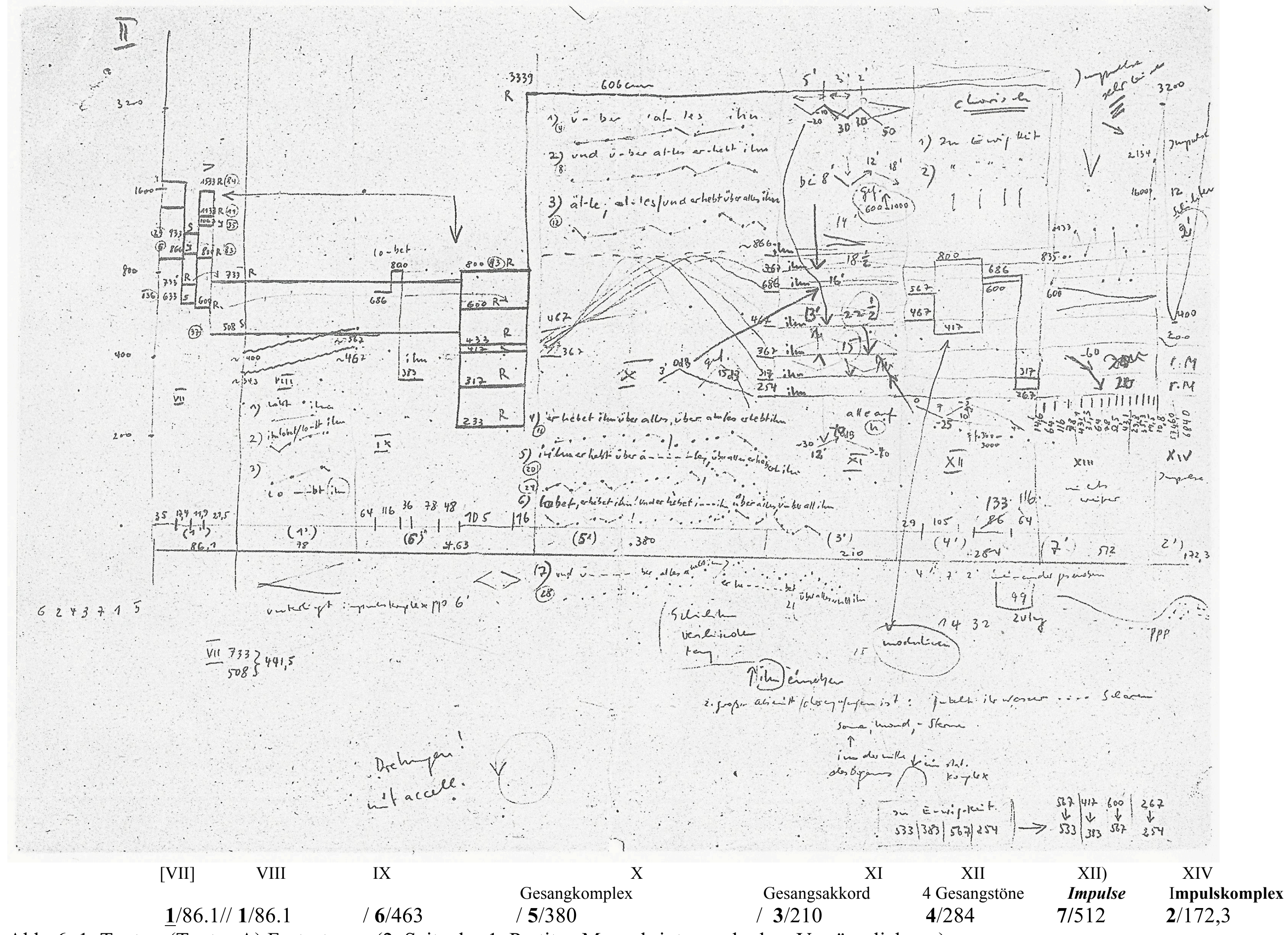
1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 (10 11 12 13 14 ///)

7/512 **4**/286,6 5/380,4 **3**/210 **2**/156 **6**/463,7 **1**//86,1 **1**/78 **6**/463 **(5** 3 **4** 7 **2** **)**

1 Rauschton--/ **3**-- **4-5-.2**. . . . . .6. . . . .

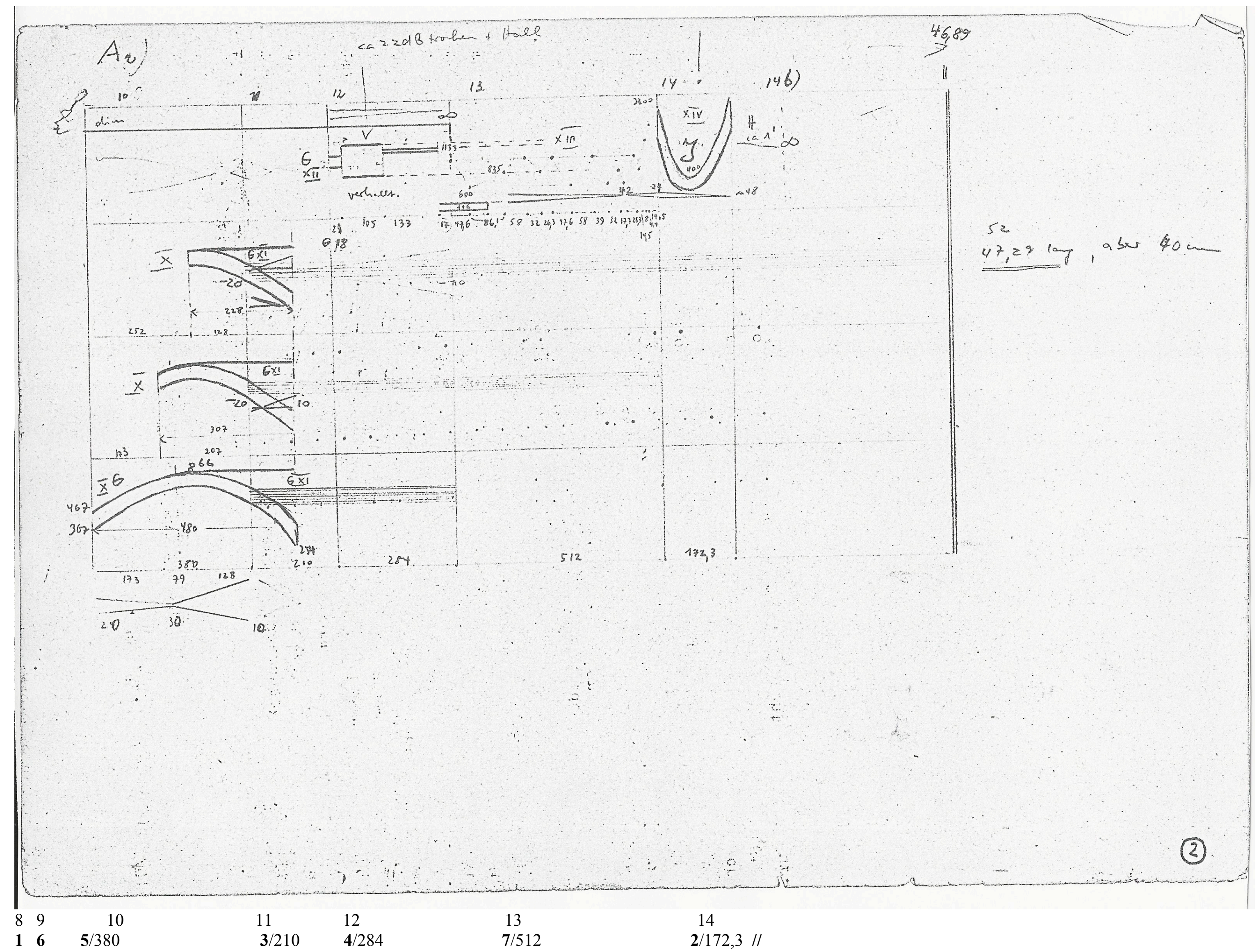
IK - / 1------ 2- ***3I*** / 1----------***2G*** / GK / (R) / GK / (R)---/ GK- 1---2--3-----***3G*** (***4G***) ***I*** **-** **IK**

Abb. 5: 1. Textur (Textur A) Anfang: 1. Seite des 2. Partitur-Manuskripts, mit Verräumlichung



[VII]	VIII	IX	X	XI	XII	XII)	XIV
			Gesangkomplex	Gesangsakkord	4 Gesangstöne	***Impulse***	**Impulskomplex**
1/86.1//	**1**/86.1	/ **6**/463	/ **5**/380	/ **3**/210	**4**/284	**7**/512	**2**/172,3

Abb. 6: 1. Textur (Textur A) Fortsetzung (2. Seite des 1. Partitur-Manuskripts, noch ohne Verräumlichung)



8 9 10 11 12 13 14
1 **6** **5**/380 **3**/210 **4**/284 **7**/512 **2**/172,3 //

Abb.7: 1. Textur (Textur A) Fortsetzung (2. Seite des 2. Partitur-Manuskripts, mit Verräumlichung)

2. Textur (B)

Wer Stockhausens Tonbandkomposition hört und die Analyse des Komponisten studiert, kann rasch auf ein paradoxes Problem stoßen: Selbst dann, wenn ein Hörer im Anfangsteil des Stückes viele interessante Details und Zusammenhänge entdeckt, kann es schwer fallen, im weiteren Verlauf, z. B. in der ***2. Textur***, Spuren des zuvor Gehörten klar zu erkennen - oder auch für neue Details und Zusammenhänge eine passende Hörperspektive zu finden. Auch die Erklärungen des Komponisten helfen dem Hörer hier nicht weiter. Sie sind - anders als Stockhausen analytische Erklärungen zur 1. Textur und ihren Abschnitten - äußerst knapp und in wichtigen Einzelheiten nicht ohne Weiteres im konkreten Höreindruck nachvollziehbar, sondern sie erschließen sich erst nach genauem Studium von Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen. Deutlich notiert, aber in der Aufnahme nur schwer herauszuhören sind vor allem die Besonderheiten in den (in dieser Textur viel häufiger auftretenden und in manchen Schichtungen undurchdringlich dichten) Gesangskomplexen (deren Massierung in rasch aufeinander folgenden und dicht überlagerten Schichten im weiten Tonraum der Hörer auf das wichtige Textwort *Scharen [des Herrn]* beziehen könnte). Gesungenes ist in dieser Textur häufiger zu hören als zuvor im ersten Formteil - aber an mehreren Stellen kommt es auch vor, dass Gesungenes entweder allzu deutlich an Früheres erinnert oder (im anderen Extrem) extrem neuartig, komplex und unverständlich erscheint.

Trotz einiger klar verständlicher Textstellen erscheint insgesamt der *Verständlichkeitsgrad* in der zweiten Textur niedriger als in der ersten Struktur - und andererseits auch wesentlich niedriger als in der dritten Textur, in der sich die meisten klar verständlichen Textstellen finden (worauf auch Stockhausen in seiner Analyse mit vielen plausiblen Hörbeispielen eingegangen ist).

Die 2. Textur ist also deutlich abgegrenzt vom vorausgegangenen und vom folgenden Formteil; aber der Hörer hat es schwer, in diesem Formteil Gesungenes zu verstehen und Erklingendes klar zu gliedern. Dabei helfen, anders als im ersten Teil, auch die gliedernd eingefügten (bzw. überlagert hinzugefügten) dichten Klangwolken (Impuls-Komplexe) nur wenig, obwohl sie hier häufiger erscheinen (allerdings nicht am Anfang).

Was in der 2. Textur nur schwer herauszuhören ist, lässt sich relativ leicht beim Studium von Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen entschlüsseln (besonders in den darin enthaltenen provisorisch skizzierten Partiturseiten): Viele Schwierigkeiten beim Versuch, das hier Gehörte klanglich zu identifizieren und zu gliedern sowie gesungene Texte zu verstehen, ergeben sich daraus, dass die Gesangskomplexe hier, anders als zuvor in der 1. Textur, nicht einfach aufeinanderfolgen, sondern sich meistens überlappen und überlagern.
An vielen Stellen hört man Mehreres gleichzeitig - sogar verschiedene Gesangstexte (die oft schon in klanglicher Vereinzelung, um so mehr aber in der Überlagerung undurchdringlich und unverständlich erscheinen können). Die Identifizierung aufeinander folgender Textabschnitte kann dem Hörer wenn überhaupt, dann nur in seltenen Fällen gelingen, weil
hier die Musik nur anfangs den wechselnden Abschnitten der Textvorlage folgt und im späteren Verlauf viele Textabschnitte in stark veränderten Konstellationen wiederkehren.

In den Arbeitsaufzeichnungen deutlich erkennbar (aber nur schwer herauszuhören ist), dass sich die erste Hälfte der 2. Struktur als Abwandlung der 1. Struktur beschreiben lässt:

Die erste Struktur enthält 14 Abschnitte in gleichmäßiger Aufteilung zwischen rein elektronischen Abschnitten (E) und Abschnitten mit Gesang (G):

1. Textur (A)

(E = Abschnitte mit elektronischen Klängen [exklusiv oder dominant])

14 Abschnitte: 7 rein elektronische Abschnitte (E) + 7 Abschnitte mit Gesang (G)

1	2	3	4	5	6	7	/	8	9	10	11	12	13	14
1	2			3		4				5			6	7
E	**E**			**E**		**E**				**E**			E	E
		Jubelt	Jubelt dem		Preiset... Werke...			Lobt ihn	Lobet ihn		(und) über alles (erhebt) ihn	ihn		
1	2			3		4				5	6	7		
1	2	3	**4** /	1	**2** /	1		2	**3** /	1	2	3	4	**5**

(**E** = elektronische Anfangsklänge, E = elektronische Abschlussklänge)

2. Textur (B)

1. Gruppenverband: 4 Abschnitte mit Gesang (Gruppierung: 3+4+1+2; neue Abschnitte)

15 - 16 - 17 18 - 19 - 20 - 21 22 23 - 24

1 - 2 - **3** 1 - 2 - 3 - **4** **1** 1 - **2**

Jubelt... | Jubelt | ... Scharen...

Preiset... Herrn | Jubelt... Scharen

Jubelt / Preiset... Himmel

... Wasser...

Jubelt

... über den Himmeln...

alle

3 **4** **1** **2** **(5)**

7

Im Folgenden (Abschnitte 25-41) kehren bereits zuvor eingeführte Textabschnitte in veränderten Konstellationen wieder. In der gesamten Textur erhalten die neu eingeführten und verändert wiederkehrenden Abschnitte auch dadurch ein neues Erscheinungsbild, dass sie jetzt nicht mehr aufeinanderfolgen (wie in der 1. Textur), sondern durch Überlappungen enger zusammengeschoben sind und überdies leicht transformiert

erscheinen: Die zuvor (in der 1. Textur) weitgehend in normaler Singlage einsetzenden Gesangspassagen werden jetzt abgelöst mit stärker transponierten Passagen, die sich in den Tonlagen deutlicher voneinander abheben und deswegen auch bei Überlagerungen noch relativ deutlich zu unterscheiden sind.
Dies ermöglicht gelegentlich sogar tonmalerische Wirkungen - z. B. dann, wenn der Textabschnitt *... über den Himmeln...* hochtransponiert zu hören ist. In den letzten Gruppierungen konzentriert sich die Formentwicklung auf rasch aufeinander folgende Überlagerungen unterschiedlicher Dichte (Textabschnitte gleichzeitig: 3-1-2-4) bevor sich schließlich 4 Gesangskomplexe unter dem Textwort *alle* vereinigen.

Wenn man die Gruppierungen in den ersten beiden Texturen zusammenfassend studiert, erhält man folgende Abfolge:

7	//	3	4	1	2	/	6	5
1. Textur		2. Textur						
1		2	3	4	5		6	**7**

Auch in dieser Textur wird, ähnlich wie in Textur 1, die Gliederung der Textgruppen durch gliedernde elektronische Akzente verdeutlicht: Durch Impuls-Komplexe (IK) als "Absatz-Zeichen" (nicht mehr als eigenständige Abschnitte; sondern, diese gliedernd, eingelagert).

1 A **Impulskomplex**
2 ***Impulse***
3 **JUBELT** ---------------------------------------III-- G1 / **1** Rauschton... **1** /
4 jubelt dem Herrn; ------------------------------- IV-- 2 .
5 3R... 2
6 preiset den Herrn, ihr **Werke** alle des Herrn----- VI-- 3
7 4-5-2 3-4-5
8 Lobt ihn,-- VIII--------------------- --------------------------------4
9 **LOBET** IHN---IX--- 5 6 6
10 und über alles **erhebt** ihn-------------------------------------- X--- 6 1 7 11 i**hn** ---------------------------
--------------XI
12 **IN EWIGKEIT**.---**XII**-- 7
13 ***Impulse***
14 **Impulxkomplex**

15 B 1 Jubelt dem Herrn, ihr **Engel** des Herrn. ------------------------------- XV
16 2 Preiset den Herren, --- XVI
17 **3** jubelt dem Herrn, ihr **Himmel** droben.--XVII
IK
18 1 ihe **Wasser** alle,--XVIII.
19 2 Preiset den Herrn, jubelt dem Herrn, ---XIX
20 3 die **über** den **Himmel**n sind.--- XX.
21 **4** 7 **alle**---XXI
IK
22 **1** **Jubel(t),**---XXII
IK
23 1 ihr **Scharen** alle des Herrn,-- XXIII
24 **2** **alle.**---**XXIV**
IK
25 1 --- XVIII
26 2 ---VIII
27 3 ---IV
28 4 ---XX
29 5 --XVI
30 **6** -- XIX
IK
31 1 ____XXIII
32 2 --VI
33 3 --XXII
34 **4** ---XVII
35 **IK**
36 **IK**
37 1 ---X------XV---XXIV
38 2 --- -IV
39 3 --- -(IV)--(XX)
40 4 -- -IX------------XVI----------YVIII,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,(XXIII)

41 **5** --- **XXI**

3. Textur (C)

In der ***3. Textur*** erscheint Gesungenes wiederum in nochmals stark veränderten Konstellationen: Was zuvor in vielen überlagerten *Gesangspassagen* weitgehend unverständlich geblieben war, erscheint jetzt reduziert auf vereinzelte kurze, durch lange Zwischenpausen unterbrochene Gesangssilben mit relativ sparsamer elektronischer Begleitung (mit gliedernden Impulsscharen und hinzugemischten, von einem Lautsprecher zum nächsten wandernden elektronischen *Klangbrocken* [Impuls-Komplexen und Rauschbändern]) im Wechsel mit langen, sich überlappernden Gruppen elektronischer *Basstöne*).

Zu *Beginn der 3. Textur* dominieren deutlich erkennbare, sinnfällig gruppierte gesungene Silben (im Wechsel mit vereinzelten, wiederum als *elektronische Satzzeichen* fungierenden Impuls-Klangwolken und überlagert mit verschiedenen Gruppen längerer Basstöne). Aus der Abfolge einzelner gesungener Silben und Wörter ergeben sich Schritt für Schritt größere textlich-musikalische Sinneinheiten: mit zunächst wachsenden, dann schrumpfenden Gruppen verschiedener Silben und der längsten Gruppe als Abschluss:

Preist den Herrn 3 Silben

Sonn- ne und Mond. 4 Silben

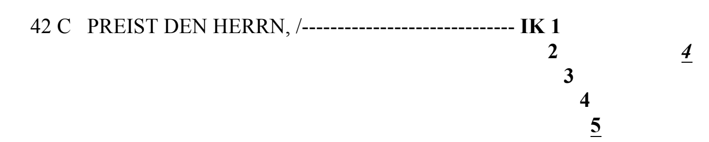
Prei- set den Herrn, 4 Silben
des Him- mels 3 Silben
Ster- ne, 2 Silben 5 Silben

al- ler Re- gen und Tau. 6 Silben
(3+4) + (4+3+2) + 5 (+ 6)
1-**2** 1-2-**3** **1**
wachsende - schrumpfende - konstante Silben-(Wort-)Gruppen

Die einzelnen Silben, in die der gesungene Text aufgespalten ist, sind in Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen (die sich, vor allem in den Angaben zur Spatialisierung, nur teilweise aufführungspraktisch realisieren ließen) auf 5 verschiedene Raumpositionen verteilt. Die dabei vorgesehenen Positionen und Positionswechsel können in der vom Komponisten nachträglich hergestellten quadrophonischen Fassung und bei stereophoner Wiedergabe nicht dargestellt werden, sondern nur in einer nachproduzierten fünfkanaligen Fassung, in der die (unter den Materialbändern erhalten gebliebenen) 5 Einzel-Schichten neu gemischt und auf 5 Lautsprechergruppen verteilt sind. Nur in einer solchen Fassung können die von Stockhausen ausnotierten räumlichen Differenzierungen und Bewegungen hörbar werden (die z. B. bei den gesungenen Einzelsilben mit vielen unregelmäßigen Positionswechseln zwischen verschiedenen Lautsprechern oder Lautersprechergruppen kombiniert sind).

Silben Preist den Herrn, Son ne und Mond:
Positionen: 5 2 - 1 3 - 4 / 3 - 5
Abstände: weit - eng eng - weit
Verb - Objekt 1 Wort - 2 Wörter

Der Text der 3. Textur ist so ausgestaltet, dass sich eine unsymmetrische Bogenform mit langem Anwachsen und kurzer Rückentwicklung ergibt. Es gibt drei *Appelle* mit von Mal zu Mal leicht variierten *Aufforderungen* (Preist, preiset) und mit umgestellten Textwörtern (*den Herrn preist*). Die *Anreden* werden zunächst länger, dann wieder kürzer (4-5-6-3 Silben). Der knappe, klar verständliche Text verbindet sich mit markant gegliederten *Impulskomplexe*n und mit regelmäßig von einem Lautsprecher zum nächsten wandernden *Rauschklängen*, sodass sich insgesamt eine klanglich reiche und prägnant gegliederte Musikalisierung des Textes ergibt.



1
2
3
4
5
6(1)
7(2)
Rechts-
Drehungen
ritardando
schnell - langsamer

PREIST
Zäsur: (Pause)
Rauschband
starr

kurze (General-) Pause /

1(4)
2(5)
3(1)
4(2)
2 EL. BASSTÖNE
" DEN HERRN,
5(3) "
Links-
Drehungen
accelerando

längere (General-)Pause //

Gesungene Textgruppen: wachsend (in 3 Teilprozessen)
Elektronische Klänge mobil: rotierend (Links- oder Rechts-Drehung ritardando oder accelerando)
Elektronische Klänge starr/immobil (Rauschklang, Basstongruppen: 2-7
Gesungene Klänge mobil Silben (mit Positionswechseln) - Wörter - Textabschnitte
Impulskomplexe als Gliederungs-Akzente (ähnlich wie in A und B

42 PREIST DEN HERRN;, ***3 Silben -***
46 SON - NE UND MOND ***4 Silben*** ***2*** Gruppen

51 Prei - set den Herrn 4 Silben, -
45 des Him - mels Ster - ne; ***5 Silben -***
54 al - ler Re - gen und Tau; ***6 Silben -*** 3 Gruppen

59 den Herrn preist, (3 Silben)
64 ihr Win - de.. (6 Silben) ***1*** Gruppe

78 D den Herrn prei - set 4 Silben,
81 Feu - er und Som - mers - glut. 6 Silben

85 Prei set den Herrn, 4 Silben
90 Käl - te und star - rer Win - ter. ***7 Silben*** ***4*** Gruppen (- 96)

4. Textur (D)

In der ***4. Textur*** dominieren gesungene Töne nicht mehr aufeinanderfolgend (kombiniert durch Schnitt und Montage), sondern gleichzeitig (kombiniert durch Überlagerung/Mischung):

Den Herrn prei - set Feu - er und Som - mers - glut
3 Wörter **1** Wort **2** Wörter
1 - 2 - 3 - **4** 1 - **2** **1** 1 - 2 - **3**
Spur:
1....................................... / **4.**........... / **5**.... **3**...........................

Dichte (Anzahl gleichzeitig erklingender Töne):
2 6 5 3 7 4 1 /

Die gesungene Silben und Wörter erscheinen in synchronen Überlagerungen: als synthetische *Gesangsakkorde*, kombiniert mit elektronischen Klangschichten. Am Schluss dieses Formteils reduziert sich das Klangbild: Nur noch kurze Gesangssilben mit langen Zwischenpausen sind zu hören. Damit hat die Formentwicklung eine Extremposition erreicht, und danach ändern sich ihre Tendenz und ihre Richtung.

5. und 6. Textur (D und E)

Den im langsamen Staccato extrem deutlich artikulierten, unbegleiteten Gesangssilben am Schluss der 4. Struktur folgt, beginnend mit dem Anfang der ***5. Struktur***, der Umschlag ins andere Extrem: Ein längeres rein elektronisches Vorspiel, die Konzentration auf den wortlosen Klang. In diesem und im folgenden Formteil verstärkt sich im weiteren Verlauf die Tendenz der integrativen Verschmelzung von Klängen und Lauten, von Musik und Sprache:
in einem Klangbild mit bekannten und unbekannten, erklärbaren und rätselhaften Klängen.
Während in der 4. Textur dieselben Gesangssilben gleichzeitig, also akkordisch zu hören waren, erscheinen sie in der ***5. Textur*** nach der elektronischen Einleitung asynchron (auf mehrere Spuren verteilt, also auf verschiedene Raumpositionen aufgeteilt), so dass die polyphone Text-Aufsplitterung leichter in Stockhausens schriftlichen Aufzeichnungen zu erkennen ist als im unmittelbaren Höreindruck

:

	Den	Herrn		preist Tau und (des)	Re -	gens		Fall.
	1 -	2	- **3**	/ 1 - **2** / (1)	- 2	- 3	-	**4**
				1 -	2 -	3	-	**4**
Spur 1		Herrn		***Tau***			*gens*	***Fall***
Spur 2								
Spur 3	Den................................preist ***Tau*** *und*				***Re***.............................		*gen*	
Spur 4			*des*..		***Re***...........,,,,.*gens*		***Fall***	
Spur 5								

(***hervorgehobene Silben***: Akzente durch Synchron-Einsätze)

Neue Aspekte ergeben sich hier und an anderen Stellen nicht nur aus der rhythmischen Verselbständigung der überlagerten Schichten mit Gesangstönen, sondern auch durch die verstärkte Hervorhebung von Geräuschen (Konsonanten) in den Textabschnitten.
Erst im letzten, dem klanglich integrativen Schlussteil vorausgehenden Textabschnitt
beginnt der konsonantisch-geräuschhafte Anteil sich wieder zu reduzieren:

P r e i s t d e n H e r r n, E i s u n d F r o s t .
Fro**s**_________**t** un**d**__ Ei**s**_____

Rei**f**__________ un**d**__ **Sch**__nee

Näch**t**e un**d** **Tage**

Töne und Geräusche im Wechsel verschiedener Texturen
In der Polarität zwischen **Ton und Geräusch** entwickelt sich das Stück auch in größeren Formzusammenhängen, dabei insbesondere auch im Einsatz der Stimmlaute:
in einem breiten Spektrum mit den Grenzpositionen der gesungenen oder elektronischen *Töne* einerseits und der stark (punktuell einsetzenden oder länger ausgehaltenen) vokalen oder elektronischen *Geräusche* andererseits. Im größeren Zusammenhang können die vorwiegend *geräuschhaften* Silben in späteren Formteilen gehört werden als Kontrastphänomene zu vorwiegend *tonischen*, auf einer festen Tonhöhe als ausgehaltene Klänge gesungenen Silben - vor allem zu den markanten, lange ausgehaltenen Gesangstönen, die in den ersten Formteilen als deutliche Markierung der großformalen Gliederung erscheinen: Erstmals gegen Ende der *1. Textur*, wo vielstimmiger Gesang sich auf der Silbe *ihn* (bezogen auf Gott) vereinigt -
später als deutliche Markierung zwischen zwei benachbarten Formteilen (*2. und 3. Textur*).
In späteren Formteilen des Stückes erscheinen mehrmals lange Gesangstöne nicht nur als Einzelphänomene, sondern auch miteinander verbunden in langsam gesungenen Tönen auf wichtigen Textwörtern.

Die vokalen ebenso wie die elektronischen *Einzelklänge* treten vor allem dann deutlicher hervor, wenn sie länger ausgehalten werden. Beispiele hierfür finden sich schon in der ersten Beispielreihe von Stockhausens Einführungsvortrag - als Belege für die wichtige gliedernde und inhaltlich akzentuierende Bedeutung der zentralen Textwörter:

Jubelt dem ...
Preis(e)t den Herrn ...

Lobt ihn,
lobet ihn
und über alles
erhebt ihn
ih**n**_______________

Das in der 1. Textur durch einen langen, pseudo-chorischen Gesangsakkord hervorgehobene Textwort *ihn* verweist auf *den Herrn* - also auf Gott, zu dessen Lobpreisung alle Sätze des Textes auffordern. Die zentrale musikübergreifende Bedeutung verbindet sich mit der herausgehobenen innermusikalischen Funktion dieses gesungenen einsilbigen Wortes:
Als lang ausgehaltener Klang spielt es in der ***1. Textur*** eine wichtige formale Rolle beim *Abschluss* (Bogen-)Formentwicklung: als Überlagerung langer ausgehaltener Töne, als Gesangs-*Akkord*, der sich langsam aufbaut und später wieder ausklingt (im Auskling-Stadium belebt durch vereinzelte etwas kürzere Gesangstöne und durch eine elektronische Klangwolke).

Ein ähnlich markanter Gesangs-Akzent findet sich später als markanter Gliederungs-Akzent zwischen der ***2. und 3. Textur***. Der dicht massierte elektronische Akzent zu Beginn des Stückes, eine Klangwolke aus dicht massierten Geräuschen, und dieser starke Akzent im Inneren, ein mit elektronischen Geräuschkaskaden belebter Gesangston, sind die stärksten Gliederungspunkte des Stückes. Diese beiden Markierungspunkte kontrastieren mit einer anderen Zäsur, die weniger durch einen kräftigen Neubeginn markiert wird als durch einen deutlichen Wechsel zwischen leisen, extrem unterschiedlichen Klängen. Die ***4. Textur*** schließt mit wenigen, leise im Staccato gesungenen Tönen:

und *star-------------rer* *Win--------------ter*

Danach beginnt der neue Formteil, die ***5. Textur***, mit einer leisen, geräuschhaften (auf Impulse konzentrierten) elektronischen Einleitung.

Wenn man die deutliche Zäsur zwischen 4. und 5. Textur mit der vorausgehenden Zäsur (dem Gliederungsakzent zwischen 2. und 3. Struktur) vergleicht, könnte man den Eindruck gewinnen, dass die Gruppierung in Abfolgen von je 2 Texturen für das Verständnis des Gesamtablaufes wesentlich ist. Diese Auffassung deckt sich allerdings nicht mit den Formvorstellungen, die der Komponist zunächst in seinen Arbeitsaufzeichnungen notiert und dann später auch in seinen analytischen Äußerungen öffentlich bekannt gemacht hat.

Wer auf die Gliederung und auf die Abfolge der Formteile achtet, kann seine eigenen Gliederungsversuche vergleichen mit den analytischen Angaben Stockhausens. Dabei könnten sich interessante Fragen ergeben, weil Stockhausen bei verschiedenen Gelegenheiten *unterschiedliche Möglichkeiten der Gesamtgliederung* genannt hat. Dies ergibt sich (nicht aus Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen, in denen die Gliederung eindeutig angegeben ist, sondern) aus verschiedene Fassungen seiner Analyse: In der ursprünglichen gesprochenen Fassung, die Stockhausen nach der Uraufführung in Vorträgen und Radiosendungen bekannt gemacht hat, hat Stockhausen *7 Texturen* genannt und in Ausschnitten vorgestellt. Aus anderen Äußerungen und vor allem aus den Arbeitsaufzeichnungen ergibt sich aber eindeutig, dass eine Gliederung in 7 Formteile nicht für das 1956 uraufgeführte und seitdem unverändert gebliebene Stück gültig ist, sondern für das ursprünglich geplante, viel längere Stück. Erst in der Druckfassung der Analyse des Komponisten ist das Stück konsequent als Gliederungsform mit *6 Texturen* beschrieben
.
Aus den Arbeitsskizzen und aus ergänzenden Informationen Stockhausens lässt sich entnehmen, dass Stockhausen schon frühzeitig wusste, dass ein Stück mit der anfangs vorgesehenen Gesamtdauer (*22´3´´*, Faksimile-Ausgabe S. 27) nicht rechtzeitig zum vorgesehenen Uraufführungstermin (30. 5. 1956) fertig werden würde und dass deswegen genauere Planungen (beginnend mit dem Zeitplan für verschiedene Formteile) nur für einen ersten, in 6 Formteile gegliederten Anfangsteil sinnvoll wären, während ein extrem langer 2. Teil erst später produziert und uraufgeführt werden sollte. In dieser Planung blieb also der Stellenwert dessen, was nach dem Ende der 4. Textur erklingen sollte, zunächst weitgehend offen - und dies zeigt sich auch in Stockhausens Analyse, die für den Schluss des Stückes weniger ausführlich ist und sogar in verschiedenen Fassungen unterschiedliche Gliederungsvorschläge enthält. In seiner Darstellung wird deutlich, was sich auch im Höreindruck bestätigen kann: ***5. und 6. Textur*** hängen schon deswegen eng miteinander zusammen, weil der Hörer hier andere Hörhilfen suchen muss als die Verfolgung eines durchlaufenden Textes. Die wenigen Textfetzen, die mehr oder weniger deutlich zu verstehen sind (z. B. *Blitze*, *Strahlen* [das einzige in der

biblischen Textvorlage nicht vorkommende, von Stockhausen aber dennoch verwendete Wort], *Nächte und Tage*) lassen bestenfalls einzelne Bedeutungen und Klangbilder erkennen, aber keine größeren textlichen Zusammenhänge. Um so wichtiger wird für den Hörer die Konzentration auf innermusikalische Zusammenhänge, vor allem auf unterschiedliche Klangtypen und Klangkonstellationen.

Als morphologische Gegenposition zu den Einzelklängen, die schon im Anfangtsteil deutlich hervortreten (teils als einzelne *Elemente*, teils zusammengefügt zu komplexeren *Gestalten*) hat Stockhausen in seiner Komposition, ebenfalls von Anfang an, elektronische und vokale *Massenstrukturen* eingeführt, womit er die Musik über die streng detailbasierte frühe serielle Technik hinausführt - und sich übrigens damals zumindest vorübergehend dem Musikdenken von Iannis Xenakis angenähert hat. Schon im ersten Formteil der elektronischen Vokalmusik Stockhausens wird allerdings deutlich, dass Stockhausens Massenstrukturen nicht durchgängig in größeren Zusammenhängen erscheinen (wie bei Xenakis), sondern meistens in Verbindung mit anderen Konfigurationen elektronischer und vokaler Klänge.

Diese Erweiterung des klanglichen Spektrums verbindet sich im Schluss-Stadium des Formverlaufes und im gesamten Stück mit der Schritt für Schritt sich verstärkenden Integration vokaler und elektronischer Klänge, also mit zunehmender Musikalisierung des gesungenen Textes, mit zunehmender Verwandlung von sprachnahen in musiknahe Strukturen. So artikuliert sich diese Musik als Beispiel der Integration nicht nur unterschiedlicher Klangmaterialien, sondern auch von Klang und Bedeutung, von Musik und Sprache.

Schlussbemerkungen: Komposition und Realisation

Der GESANG DER JÜNGLINGE war bei der Uraufführung nicht als geschlossenes und vollständiges Werk angekündigt, sondern als erster Teil eines größeren Werkes, das fast doppelt so lang sein sollte. Nach dieser Uraufführung ist es zu Produktion und Aufführung eines zweiten Teils nicht mehr gekommen. Diese Komposition blieb unvollendet, ebenso wie die beiden folgenden, noch umfangreicheren Produktionen Stockhausens im Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks Köln: KONTAKTE und HYMNEN. So konnte deutlich werden, dass Stockhausen häufig - und besonders häufig in seiner elektroakustischen Musik der 1950er und 1960er Jahre - neue kompositorische Ideen nicht in definitiver Geschlossenheit ausgeformt hat, sondern als weit ausholende Anstöße zu Neuerungen, deren Weiterführung auch über das zunächst explizit Ausgeführte hinaus denkbar erscheinen konnten, die aber, gemessen an den ursprünglichen Planungen, letztlich unvollendet geblieben sind.

In einer kompositorischen Entwicklung, die zunächst kompromisslos auf das streng konstruktiv entwickelte vollständige Werk zielte, hat der GESANG DER JÜNGLINGE einen ersten Wendepunkt markiert: Das ursprünglich bei der Uraufführung als Bruchstück Präsentierte hat sich in der Werk- und Aufführungsgeschichte mehr und mehr dem Erscheinungsbild eines vollständigen Werkes angenähert - auch in der Hinsicht, dass viele für das Werk aufschlussreiche *Informationsquellen* erst nachträglich zugänglich wurden und erschlossen worden sind. Als wichtigster Aspekt ergab sich hierbei in einem ersten Schritt, dass das Werk nicht nur als *Aufnahme* studiert werden kann, sondern auch in ausführlichen *Arbeitsaufzeichnungen* des Komponisten, die erst fast ein halbes Jahrhundert später als Faksimile-Ausgabe des Stückes veröffentlicht worden sind (nachdem verschiedene Versuche von Mitarbeitern Stockhausens, aus den Arbeitsaufzeichnungen - ähnlich wie in den frühen 1960er Jahren im Falle der KONTAKTE - eine gedruckte Partitur zu entwickeln, nicht zu einem publizierbaren Ergebnis geführt hatten).

In den Arbeitsaufzeichnungen zum GESANG DER JÜNGLINGE finden sich ausführliche Angaben nicht nur zu den realisierten Formteilen A-F, sondern auch zu einem geplanten letzten Formteil G. Als wichtiges Korrelat zu den Arbeitsaufzeichnungen sind auch *Materialbänder* erhalten, die im Westdeutschen Rundfunk archiviert worden und später auch der Stockhausen-Stiftung zur Verfügung gestellt worden sind. Diese Aufnahmen enthalten wichtige Informationen, die die Kenntnis der fertigen Aufnahme und der Arbeitsaufzeichnungen in wichtigen Bereichen ergänzen, was sich besonders sinnfällig an den *Vokalaufnahmen* studieren lässt: Zu hören ist, wie grafisch notierte Gesangsmodelle, deren Notationen in Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen erhalten geblieben sind, mit dem damals zwölfjährigen Sänger Josef Protschka einstudiert und aufgenommen wurden:

Aufgenommen wurden zunächst einzelne Töne (mit Textsilben), im weiteren Verlauf dann auch längere textierte Gesangsfragmente. Bei der Aufnahme einzelner Töne brauchte der Aufnahmeleiter Stockhausen, wie er später auch in seiner Werkeinführung und im Gespräch beschrieben hat, sich nicht ausführlich um alle klanglichen Details zu kümmern, da einzelne Tonhöhen, Lautstärken und Zeitwerte später leicht auf technischem Wege, durch Transposition, Aussteuerung und Bandschnitt nachreguliert werden konnten. Deutlich herauszuhören ist, dass es Stockhausen viel wichtiger erschien, durch Vorsingen und durch (verbale oder gesungene) Korrekturen den jungen Sänger zu einer deklamatorisch lebendigen, ausdrucksstarken Singweise anzuregen. Deswegen blieb es bei einfachen Aufnahmen einzelner Töne in manchen Fällen beim Abhören (einer Bandschleife, die dem Sänger über Kopfhörer zugespielt wurde) und Nachsingen und bei einzelnen Korrekturen, z. B. zur Tongebung oder zur Aussprache einer Textsilbe, während bei längeren Tonfolgen darüber hinaus auch die Tonbewegungen und Tondauern genauer beachtet und korrigiert werden mussten.

Stockhausen hatte offensichtlich erkannt, dass mit exakt notierten komplizierten Rhythmen und Intervallen, wie sie damals in radikaler Avantgardemusik üblich waren, kein spontaner und intensiver Gesang des Zwölfjährigen erreicht werden konnte - und Stockhausen ist deswegen bei der Einstudierung seiner grafischen Gesangsmodelle oft in einem Ausmaß unorthodox vorgegangen, das selbst den Techniker Heinz Schütz verblüffte: Dem Komponisten, Realisator und Aufnahmeleiter Stockhausen kam es primär darauf an, im spontanen Singen lebendige, abwechslungsreiche Resultate zu erreichen (wie sie auch in vielen komplizierten seriellen Vorstrukturierungen in Partituren aus jener Zeit eigentlich intendiert waren, aber auch professionellen Musikern große Schwierigkeiten machten und daher damals oft zunächst nur unbefriedigend realisiert wurden).

Stockhausen sang dem Jungen seine Modelle in vielen Fällen so intensiv vor, dass der Sänger dies sofort beim Nachsingen aufgreifen konnte: als Klangbild lebendiger Unregelmäßigkeit. Deswegen hat Stockhausen nur selten einzelne Tonhöhen korrigiert, sondern er sang häufig vollständige Phrasen so vor, dass der junge Sänger nicht nur Tonbewegungen und Rhythmus, sondern auch den Ausdruck gut nachahmen konnte, und manchmal sagte Stockhausen auch ausdrücklich, was er wollte: Alle Töne sollten möglichst verschieden klingen sowohl in den Zeitwerten als auch in den Intervallabstufungen, und die Beachtung der verschiedenen Bewegungsrichtungen war wichtiger als die genauen Abstufungen der einzelnen Intervalle

(die in den Arbeitsaufzeichnungen in verschiedenen Skalen mit hochkomplizierten mikrotonalen Differenzierungen notiert und dementsprechend mit Sinustonfolgen eingespielt worden waren; die aber bei den Aufnahmen oft nur näherungsweise befolgt wurden, wenn auch ohne diese Details eine melodisch, rhythmisch und im Textausdruck überzeugende Gesangsaufnahme zustande kam).

Beim Einstudieren größerer Tongruppen hat Stockhausen oft genauer darauf geachtet, dass die Tongruppen sinnvoll gegliedert wurden, dass insbesondere im Text notierte Kommata Beachtung fanden. Um eine abwechslungsreiche Rhythmisierung größerer syllabisch gesungener Tongruppen zu erreichen, empfahl Stockhausen in vielen Fällen, den Gesang intensiv sprechend zu gestalten. So gelang es dem Komponisten immer wieder, eine große klanglich-interpretative Intensität des Gesangs zu erreichen, die dem begabten und arbeitseifrigen junge Sänger in vielen intensiven Proben dann auch sehr gut gelang und die in den so entstandenen Aufnahmen auch im Kontext nachträglicher technischer Veränderungen und dichter Überlagerungen noch deutlich erkennbar geblieben ist - weil Stockhausen den Gesang meistens wenn überhaupt, dann nur behutsam, ohne stärkere Verzerrungen oder Verfremdungen, nachreguliert hat. Fast immer bleibt das originale Klangbild der schönen, einen großen Tonumfang bewältigenden Knabenstimme erkennbar, niemals zeigen sich Spuren der Anstrengung oder der technisch bedingten Klangveränderung - auch nicht im extrem hohen ersten Gesangston des Stückes (der bei den ersten Studioaufnahmen nicht vorkommt, also wohl erst später, wahrscheinlich hochtransponiert, eingefügt worden ist: als prägnanter Spitzenton, den Stockhausen später - als Anfangston des Anfangsmotiv mit dem ersten Texworts *jubelt* - auch auf dem Cover seiner CD-Veröffentlichung ausnotiert hat).

Das Timbre der Knabenstimme bleibt unverkennbar selbst dann, wenn ein gesungenes Fragment *rückwärt*s wiedergegeben wird (z. B. kehrt in der 4. Textur nach dem Textwort *Sommersglut* die zuvor "naturgetreu" wiedergegebene Phrase *Preiset den Herren* in Rückwärts-Wiedergabe wieder - also so, dass man die Knabenstimme noch erkennt, aber den Text nicht mehr versteht).

Ein interessanter Sonderfall der Proben- und Aufnahmetechnik ergab sich bei der Aufnahme eines einzelnen Gesangstones, der extrem lange ausgehalten werden sollte: Das Wort ***ihn***, das wichtigste Wort im vorletzten Textabschnitt des 1. Formteils:

Und über alles erhebt ih**n______** in Ewigkeit.

Dieser Gesangston soll extrem lange ausgehalten werden - aber so, dass er nicht am Ende bei mangelndem Atem abbricht. Um einen möglichst lange ausgehaltenen Ton zu erreichen, gibt Stockhausen dem jungen Josef Protschka ausführliche Anweisungen zur Atemtechnik. Aus begleitenden Gesprächen, die ebenfalls auf der Studioaufnahme erhalten geblieben sind, ist zu erfahren, dass sowohl Stockhausen als auch der Techniker Heinz Schütz bei den Gesangsaufnahmen mit dem Jungen mitgeatmet haben, um die Tonlänge richtig abschätzen zu können. Josef Protschka hat damals auf die zahlreichen Probe- und Aufnahme-Ansätze und auf den sie begleitenden Wortwechsel unermüdlich reagiert mit dem Hinweis, er könne den Ton auch noch länger aushalten.

Diese Aufnahmen sind eine interessante Ergänzung zu auf DVD veröffentlichten, von Suzuanne Stephens gefilmten Proben-Mitschnitten verschiedener instrumentaler Werke Stockhausens, in denen der Komponist als Dirigent mit dem Ensemble Modern zusammenarbeitet hat. In diesen und anderen Aufnahmen wird deutlich, in welchem Ausmaß sich Stockhausen in verschiedenen Bereichen - nicht nur im Bereich der Live-Musik, sondern auch im Studio - als unorthodoxer pragmatischer Musiker profiliert hat, der auch hochkomplizierte musikalische Strukturen zu beleben und zu verlebendigen vermag;
in der Artikulation von Sprache als Musik und von Musik als Sprache.

Ein aus religiöser Tradition bekannter Text verbindet sich in Stockhausens GESANG DER JÜNGLINGE mit durchaus neuartigen Konstellationen der Klänge und ihrer aufführungspraktischen Präsentation: Stockhausen hat diese spezifisch radiogene und radiophone Musik im Rundfunk realisiert und präsentiert, nachdem sein Plan einer für den Kölner Dom bestimmten elektronischen Messe am Widerstand der konservativen Kölner Kirchenhierarchie gescheitert war. Seine Wunschvorstellung einer konsequent modernisierten geistlichen Musik als Kirchenmusik neuer Art musste ihm danach als unrealisierbar erscheinen. Sein Ideal einer Funktionsbestimmung Neuer Musik als Geistliche Musik
hat sich schließlich in einem anderen Erfahrungsbereich konkretisiert: Im Versuch, diese Lautsprechermusik zu legitimieren als Neue Musik für das Radio - als medienspezifische Alternative zu den musealen, auf traditionelle Konzertmusik ausgerichteten Musikangeboten des Hörfunks, der als Medium neuer Hörangebote eigentlich besser geeignet gewesen wäre zu neuartigen Präsentationen von Hörereignissen, insbesondere auch zu neuartigen Modellen der Integration von Sprache und Musik.

Klänge und Klangstrukturen in Musik und Sprache:
Neue geistliche Musik -
Stockhausens GESANG DER JÜNGLINGE als elektronische Vokalmusik
Stockhausens Versuch, einen traditionellen Bibeltext mit der Klangwelt des elektronischen Studios in Verbindung zu bringen, hätte zur Entstehungszeit seiner ersten geistlichen Lautsprechermusik seinem Publikum zunächst paradox erscheinen können: als überraschender Positionswechsel eines radikalen Avantgarde-Komponisten, der in den frühen 1950er Jahren zunächst als radikaler Exponent vollständig durchkonstruierter,
aus einer einzigen (jeweils unverwechselbar einmaligen) Werkidee konsequent abgeleiteter
Musik sich profiliert hatte, auch und vor allem im damals neu gegründeten Elektronischen Studio des Nordwestdeutschen Rundfunks: Nichts traditionell Vorgegebenes sollte in seiner Neuen Musik mehr erlaubt sein, weder vorgefundene Tonordnungen noch vorgefundene Klangfarben von Instrumenten und Stimmen, also natürlich auch kein vorgegebener (Gesangs-)Text. In dieser radikalen Einstellung hatte sich Stockhausen in den frühen 1950er Jahren deutlich abgegrenzt von zwei anderen, damals eng mit ihm befreundeten Komponisten: *PIERRE BOULEZ* und *LUIGI NONO*. Boulez, Nono und Stockhausen hatten sich in den 1950er Jahren mehrfach auf den Darmstädter Ferienkursen (und an anderen Orten, z. B. in Donaueschingen) getroffen, und sie sind später oft als führende Exponenten einer "Darmstädter Schule" bezeichnet worden (obwohl sie eigentlich eher kontrovers miteinander diskutierten und keine Lehrer-Schüler-Verhältnisse praktizierten).

Mit seinem musikalischen Einheitsdenken hat Stockhausen schon frühzeitig den (insoweit) anti-orthodoxen Boulez provoziert, und auf die kompromisslose Ablehnung des jungen Stockhausen gegen Musik mit Text und Ausdruck hat der politisch engagierte Nono zunächst nur mit freundlich ablehnendem Spott reagiert. Mit seiner damaligen Idealvorstellung einer radikal konstruktivistischen geistlichen Musik stand Stockhause damals weitgehend allein: Weder Boulez noch Nono identifizierten sich mit seinen religiösen Vorstellungen. Auch *HENRI POUSSEUR*, den er etwas später kennengelernt hatte (und bei dem er auf mehr Verständnis für seine religiöse Orientierung gehofft hatte), verhielt sich in diesem Bereich eher distanziert. Nur ein einziger Komponistenfreund war mit ihm damals auch in seinen religiösen Überzeugungen verbunden: Der belgische Komponist *KAREL GOEYVAERTS*, der bei Olivier Messiaen studiert hatte und den Stockhausen 1951 auf den Darmstädter Ferienkursen kennen gelernt und (und dessen radikal punktuelle Musik er gegen die konservative Kritik Adornos verteidigt) hatte. Ausgerechnet Goeyvaerts musste nun von Stockhausen erfahren, dass auf zwei streng abstrakte elektronische Studien nun eine elektronische Musik mit Text folgen sollte. (Von der auch von Goeyvaerts damals verfolgten Idee neuer Musik für den katholischen Messgottesdienst ist Stockhausen allerdings ziemlich rasch wieder abgekommen; er wusste, wie skeptisch nicht nur religionskritische Komponistenkollegen wie sein Freund Pierre Boulez dieser Idee gegenüberstanden, sondern auch der konservative Klerus). So war Stockhausen in eine eigenartig isolierte Position unter den damals radikalsten Avantgarde-Komponisten geraten, aus der er sich mit sehr gründlichen Forschungen im elektronischen Studio und mit sie begleitenden akustischen Untersuchungen zu befreien versucht hat:

Die Öffnung der neuartigen elektronischen Klangwelt zur traditionell vorgeprägten Sprache hat Stockhausen in seiner Werkeinführung zum GESANG DER JÜNGLINGE nicht als Rückkehr zur Tradition beschrieben; dies hätte seinem eigenen Denken und dem damals sehr

fortschrittsorientierten Denken in seinem Freundeskreis überhaupt nicht entsprochen. Stockhausen verstand die Auseinandersetzung mit dem Thema "Musik und Sprache" vielmehr als Resultat der Suche nach einer breiteren Erfahrungsbasis für die Arbeit in der Klangwelt der technisch produzierten Musik:

Die *Sprache* mit ihrem vielfältigen, auch wichtige Bereiche des Geräuschhaften einbeziehenden *Lautmaterial* sollte anregen zur Erweiterung des musikalischen Materials, das in der frühen seriellen Musik, auch in Stockhausens erster elektronischer Studie (und weitgehend auch noch in der dieser folgenden zweiten Studie), noch stark vom tonhöhenorientierten Denken der klassischen Zwölftonmusik geprägt geblieben war: Stockhausen interessierte sich für die Integration von Sprachlauten als Möglichkeit einer innovativen Integration des Geräusches in streng seriell konstruierte Musik.

Stockhausens GESANG DER JÜNGLINGE ist nicht Stockhausens erste elektronische Musik, aber seine erste im elektronischen Studio entstandene umfangreiche Komposition mit dezidiertem Werk-Charakter: Die beiden vorausgegangenen, streng elektronischen (also ohne Text und aufgenommenen Gesang auskommenden) Produktionen (STUDIE I [1953], STUDIE II [1954]) hat Stockhausen schon im Titelwort eher als Vorarbeiten zu einem größeren autonomen Werk ausgewiesen, und in diesem Sinne ist auch später der GESANG DER JÜNGLINGE von mehreren Uraufführungskritikern als erstes vollwertiges elektronisches *Werk* deutlich höher eingestuft worden als die zuvor entstandenen Studien. Diese Wertung der ersten drei elektronischen Produktionen Stockhausens als vollwertige *elektronische Tonkunst* würde allerdings bedeuten, dass zwei streng elektronische Produktionen eigentlich nur Vorstufen zu einem Werk wären, dass die ursprünglich strengen Grenzen der elektronischen Musik nicht mehr respektiert, sondern bewusst überschreitet. Vielleicht wollte Stockhausen der Kritik daran zuvorkommen, als er - anders als bei anderen Werken - seine kompositorischen Ideen nicht erst im Kommentar zur Uraufführung bekannt gab, sondern schon lange zuvor, im Stadium der Studioarbeit:

Stockhausen wollte im GESANG DER JÜNGLINGE nicht mehr (wie er es zuvor in den ersten beiden elektronischen Studioproduktionen versucht hatte) von abstrakten tonstrukturellen Vorstellungen ausgehen, sondern von den realen Gegebenheiten und Möglichkeiten im damals vorhandenen elektronischen Studio - allerdings weiterhin auf strenger konstruktiver Basis, ausgehend von einfachsten Elementarklängen. Bis dahin hatte er ausschließlich mit Sinustongeneratoren gearbeitet, weil nur so mit den damaligen Geräten die streng strukturelle Erzeugung neuer Klangfarben möglich schien (nämlich beschränkt auf Sinuston-Überlagerungen mit genau abgestuften Frequenz-, Intensitäts- und Zeitwerten der einzelnen Teiltöne): In STUDIE I mit ständig wechselnden Konstellationen der einzelnen Töne, ihrer Einzelwerte ("Parameter": Höhe, Stücke, Dauer), Gruppierungen und Schichtungen; in STUDIE II mit charakteristisch gruppierten, unterschiedlich dicht durch ihre Binnentöne "gerasterten" - also z. B. unterschiedlich hellen und dichten - Tonkomplexen.

Die in Stockhausens frühen elektronischen Tonbandmusiken noch vorherrschende, strukturell streng vorgeplante (mehrdimensionale, in Höhen, Stärken und Dauern genau ausgemessene) Komposition von einem Ton zum anderen präsentierte sich in den frühen 1950er Jahren auch und gerade im neu zu erschließenden Medium der rein elektronischen Klänge als originelle Innovation; andererseits wurde aber auch (in öffentlichen und

internen Diskussionen, z. B. in Auseinandersetzungen zwischen Stockhausen und Boulez) deutlich, dass diese Ansätze nicht wirklich über Verallgemeinerungen traditioneller Tonkunst hinausführten, also noch nicht den endgültigen Übergang von der Emanzipation der Dissonanz zur mehrdimensionalen Komposition neuer Klangfarben und zur *Emanzipation des Geräusches* zu bahnen vermochten. Dies konnte Stockhausen damals nicht nur in rein theoretischen Überlegungen bewusst werden, sondern auch in der alltäglichen Produktionspraxis des elektronischen Studios: Dort gab es nicht nur *Sinuston-Generatoren*, die (zumindest theoretisch) "reine", obertonfreie Töne lieferten, sondern auch Geräusch-Generatoren: *Rausch-Generatoren* für Dauer-Geräusche (Rauschbänder), *Impuls-Generatoren* für kurze, rasch verklingende punktuelle Geräusche ("Knacke"). Auch diese Generatoren wollte Stockhausen nun in seiner dritten Kölner Studioproduktion als gleichberechtigte Schallquellen einbeziehen. Dies erschien allerdings in seiner damals streng strukturierenden Kompositionstechnik nur dann möglich, wenn die Geräusche in ähnlich feinen *Abstufungen* komponiert werden konnten wie die Sinustöne - z. B. in exakt regulierten, oft sehr engen *Filterungen.*

Im GESANG DER JÜNGLINGE wird die *strukturelle Integration von Geräuschen* dadurch erreicht, dass durch extrem enge *Filterungen* der Tonbereich dieser Geräusche so eng abgegrenzt werden konnte, dass die Impuls- und Rauschklänge fast wie genaue Einzeltonhöhen in einer bestimmten Klangfarbe gehört werden können - dass also selbst hier noch elektronische Musik als Erweiterung traditioneller Tonkunst erscheinen könnte. Damit hat sich Stockhausen aber nicht begnügt: Er hat die elementaren, weitgehend stationär erscheinenden Rausch- und Impulsklänge oft im inneren Klangverlauf belebt durch verschiedene Techniken der *Modulation* der Tonhöhe oder/und der Lautstärke (Frequenz- bzw. Amplituden-Modulationen mit festen oder "statistisch" [d. h. an Durchschnittswerten orientiert] organisierten Modulations-Werten).

Die Erweiterung des rein elektronischen Klang-Inventars von reinen (Sinus-)*Tonstrukturen* bis zu komplexen, in Tonhöhen-, Intensitäts- und Zeitbestimmungen vielfältig variablen *Geräuschstrukturen* verbindet sich in Stockhausens GESANG DER JÜNGLINGE mit einer Erweiterung des gesamten Klang-Inventars um vorgefundene Klänge, die sich in vergleichbarer Weise unter dem Aspekt der Emanzipation des Geräusches strukturieren lassen: *Sprachlaute* aus einem vorgegebenen *Text*.

Beim Versuch der Einbindung von Sprachlauten (und von einem vorgefundenen Text) in musikalische Zusammenhänge orientiert sich Stockhausen stärker an (aus der traditionell notierten Musik übernommenen) strukturellen Vorgaben als, schon einige Jahre früher beginnend (seit 1948/49), die Pioniere der *musique concrète*, *PIERRE SCHAEFFER* und *PIERRE HENRY*.. Beide haben schon in ihren frühesten Produktionen Möglichkeiten gefunden, *Stimmlaute* zu verarbeiten in weiteren, auch über Vorabgrenzungen von Text und Sprache hinausführenden Bereichen: Aus vorgefundenen Aufnahmen mit Stimmen haben sie kurze Fragmente so herausgelöst und technisch aufbereitet, dass selbst realistische Sprachaufnahmen in technischer Verarbeitung (z. B. in extremer Fragmentierung, transponiert oder rückwärts wiedergegeben) vollkommen rätselhaft erscheinen können. In solchen Fällen geht es um kreative Verrätselung des scheinbar Bekannten und Alltäglichen - um die Aufbrechung vorgegebener, oft klischeeartig verfestigter Bedeutungszusammenhänge.

Bei Stockhausen ist es seit der Arbeit am GESANG DER JÜNGLINGE meistens umgekehrt: Er versucht, das rätselhafte Inventar der neuen elektronischen Klänge dadurch zu erweitern, dass er sie in einer größeren, integrativ erzeugten Klangwelt mit bekannten Klängen zusammenbringt.

Es geht ihm also - anders als zuvor in seinen ersten punktuell-seriellen Instrumentalwerken und in seinen beiden ersten elektronischen Studien - primär nicht um die organische Ableitung einer vollständig unbekannten neuen Klangwelt aus einer einzigen neuen Werkidee, sondern um die Entwicklung einer neuartigen *Dialektik zwischen Bekanntem und Unbekanntem.*

Nach Vollendung der beiden elektronischen Studien und seit dem Beginn der Arbeit am GESANG DER JÜNGLINGE, seinem ersten größeren elektroakustischen Werk, gilt für Stockhausen nicht mehr die frühere Regel, dass auf die Verwendung bekannter Klänge und Strukturen vollständig verzichtet werden soll und dass alle Klänge als Konsequenz einer neuen Werkidee für das Werk erst neu erschaffen werden müssen. Statt dessen konzentriert sich Stockhausen auf die Integration des Bekannten in größere, auch Unbekanntes einbeziehende Klangwelten: Neue elektronische Klänge und Klangstrukturen verbinden sich mit Lauten einer aus der Alltagserfahrung bekannten Sprache und mit einem vorgefundenen (für den Komponisten auch in seiner eigenen religiösen Praxis damals bedeutsamen) Text - beispielsweise in der Integration von tonhöhenfixierten Klängen in Sprache und Musik (Vokale der Sprache - Töne der Musik) oder von geräuschhaften Sprachlauten (Konsonanten) und Musikgeräuschen. In diesem integrativen Ansatz werden die bis dahin viel diskutierten, auch mit Konkurrenz-Streitigkeiten zwischen verschiedenen Studios verquickten Abgrenzungen zwischen konkreter und elektronischer Musik eigentlich überflüssig. Stockhausen selbst aber hat in seinen öffentlichen Kommentaren zu diesem erweiterten Konzept (vielleicht als Beitrag zum damaligen Streit der Meinungen) zunächst keine Annäherung an die Vorstellungen der (von ihm damals wenig geschätzten) musique concrète zugeben wollen, sondern er hat statt dessen von Anfang an den Begriff der Elektronischen Musik so zu erweitern versucht, dass er auch den von ihm bevorzugten, seriell orientierten strukturellen Umgang mit vorgegebenen Klängen einbezieht.

Die im GESANG DER JÜNGLINGE erstmals versuchte Verbindung bekannter und unbekannter, konkreter und elektronischer Klänge hat Stockhausen auch in späteren Werken weiter zu entwickeln versucht - vor allem in der abendfüllenden Tonbandkomposition HYMNEN, einer Musik mit technisch verarbeiteten Aufnahmen zahlreicher Nationalhymnen in Verbindung mit Alltagsgeräuschen, Sprechtexten und elektronischen Klängen (diesmal im Untertitel des Werkes offen deklariert als kompositorische Synthese konkreter und elektronischer Klänge). Stockhausens integrative, über den engeren Bereich rein synthetisch erzeugter Klänge hinausführende Studioproduktionen lassen sich von Elektronischer Musik im ursprünglichen Sinne deutlicher abgrenzen, wenn man sie anders nennt als diese: *Elektroakustische Musik* (als Synthese der konkreten und der elektronischen Musik). Die Paradoxie der Vereinbarkeit des zuvor als unvereinbar Erschienenen, die sich dabei ergeben kann, lässt sich genauer spezifizieren, wenn man die Tonbandkomposition GESANG DER JÜNGLINGE beschreibt als *elektronische Vokalmusik*.

Ton-Strukturen - Geräusch-Strukturen

Bei der Arbeit am GESANG DER JÜNGLINGE hat sich Stockhausens strukturelles
Klang- und Musikdenken so erweitert, dass sich Vergleiche anbieten nicht nur mit seinen eigenen früheren theoretischen Ansätzen, sondern auch mit alternativen Ansätzen anderer, insbesondere der Pioniere und führenden Exponenten der *musique concrète*.

Der vielleicht wichtigste Unterschied zwischen Stockhausens seriell-konstruktivem Musikdenken und dem phänomenologischen Ansatz der

musique concrète im Sinne Schaeffers ergibt sich aus unterschiedlichen Auffassungen über Ton- und Zeit-Organisation:
Während der serielle Ansatz sich als Verallgemeinerung des traditionellen Tonhöhendenkens und seiner Einmündung in das klassische Zwölftondenken (im Sinne Schönbergs und seiner Schule) ergeben hat, also ursprünglich vom Primat der Tonhöhe, einer abstrakten Toneigenschaft, ausgegangen ist, orientiert sich die Theorie der musique concrète am realen Klangerlebnis: Maßgeblich für einfaches oder seriell erweitertes Tonhöhendenken sind aufeinander bezogene oder sogar voneinander abgeleitete Strukturierungen verschiedener *Elementar-Eigenschaften* (Höhe, Lautstärke, Zeitwert, Farbe). Die konkrete Musiktheorie im Sinne Schaeffers geht hingegen von *Klangtypen* aus, bei denen sich verschiedene Elementarbestimmungen auf charakteristisch unterschiedlichen Weisen miteinander verbinden:

I. Verschiedene Möglichkeiten der Tonhöhen-Charakteristik:
1. eindeutig fixiert - tonisch,
2. mehrdeutig fixiert - geräuschhaft,
3. variabel - Glissando (tonisch oder geräuschhaft)

II. Verschiedene Möglichkeiten des Klangverlaufs:
1. Dauerklang. z. B. längerer Vokal;
2. Impuls, z. B. Explosiv-Konsonant;
3. iterative Klangkette, z. B. gerolltes r oder Trommelwirbel

Die letztere Unterscheidung wurde für Stockhausen bedeutsam, sobald er bei der Arbeit im elektronischen Studio die Einschränkung auf Sinustongeneratoren aufgegeben und die Einbeziehung von Klangimpulsen (Klangpunkten, Knacken) und Rauschklängen akzeptiert hatte:

Im GESANG DER JÜNGLINGE sind vor allem die ***Impulse*** häufig ganz anders strukturiert als die Rauschklänge oder die Tonkomplexe, z. B.:
- einerseits in der als statistische *Massenstruktur* ausgestalteten Impuls-Klangwolke zu Beginn des Stückes und
- andererseits in den klar profilierten *Gruppierungen* einzelner Impulse (Klangpunkte) in späteren Abschnitten des Stückes, vor allem als markante Gliederungsmarkierungen in der 2. und 3. Textur.

In späteren Texturen treten auch ***Rauschklänge*** in unterschiedlichen Konfigurationen stärker hervor in unterschiedlichen Erscheinungsformen:
- original (als längere Zeit ausgehaltenes Rauschband) oder
- technisch verarbeitet (z. B. durch Amplitudenmodulation zerhackt in Klangbrocken
  in regelmäßiger oder unregelmäßiger Abfolge: periodisch, mit gleitenden
  Tempoveränderungen accelerando oder ritardando, in ungleichen Zeitabständen)

In einem Beitrag zum 1955 erschienenen Eröffnungsband des Aperiodikums "die Reihe / Information über serielle Musik", der dem Thema "Elektronische Musik" gewidmet ist, hat Stockhausen genauer beschrieben, wie er bei der Arbeit an seiner ersten größeren Produktion im Elektronischen Studio die traditionellen Hierarchisierungen in den Bereichen von Höhe, Lautstärke und Zeitwert auf der Basis seiner praktischen Erfahrungen im elektronischen Studio kritisch revidiert und sich ungeniert den unterschiedlichen Möglichkeiten von Ton-, Impuls- und Rauschgeneratoren zugewandt hat. Seine Tonordnungen konkretisierte er nicht nur mit Sinustönen, sondern auch mit eng gefilterten Impulsen und Rauschklängen.
Bei dichten Schichtungen löste er sich in vielen Fällen von der für alle Parameter verbindlichen strukturellen Vorplanung und entwarf *Massenstrukturen*, die in übergeordneten Bestimmungen vorstrukturiert waren, aber nicht in allen Details. So schuf er eine Musik, die in mehrfacher Hinsicht zu vermitteln versuchte zwischen scheinbar unvereinbaren Gegensätzen: Zwischen Tönen und Geräuschen, zwischen bestimmten und unbestimmten Angaben, zwischen Gesang und elektronischen Klängen, zwischen Sprache und Musik.

Ambivalenzen elektronischer Vokalmusik:
Komposition als Musikalisierung eines vorgegeben Textes -
Musikhören als Strukturierung und Deutung musikalischer Klänge -
Analyse komponierter und gehörter Klänge

Die Lautsprechermusik GESANG DER JÜNGLINGE ist ambivalent in mehrfacher Hinsicht: Einerseits erscheint sie als *Tonbandmusik* eindeutig fixiert und insoweit eindeutig beschreibbar; andererseits liegt es nahe, die Komposition auch als *Musikalisierung eines Textes* lesend und hörend wahrnehmen, beschreiben und verstehen zu wollen. Unter beiden Aspekten ist es sichtig nach primären *Informationsquellen* zu suchen und diese zu erschließen.

Beim ersten Schritt der Auseinandersetzung mit diesem Werk scheint es nahe zu liegen, diese in einem Rundfunkstudio entstandene Musik zu beschreiben als *Studioproduktion*: als klanglich definitiv und eindeutig fixiertes Arbeitsergebnis eines Produktionsprozesses, das nach dessen Abschluss als Tonbandaufnahme wiedergegeben und auch (allerdings zunächst nur monophon, später auch stereophon) im Rundfunk gesendet werden konnte - ähnlich wie andere zuvor entstandene experimentelle Musikproduktionen; insbesondere ähnlich wie die zuvor in Paris und Köln entstandenen ersten Produktionen komponierter konkreter und elektronischer Musik, die nicht nur für den Studio- und Konzertlautsprecher bestimmt waren, sondern auch für die häuslichen Radiolautsprecher eines anonymen, dispersen (weit verstreuten) Radio-Publikums (in vielen Fällen später dann auch als Schallplattenaufnahme zugänglich, was zusätzliche Möglichkeiten vor allem des individuellen häuslichen Hörens erschloss).

In den Anfangsjahren der Lautsprechermusik erschien dies zunächst unproblematisch, weil die Kompositionen monophon produziert, monophon wiedergegeben und gehört wurden. Schwierigkeiten konnten sich nur bei einer öffentlichen *Aufführung* ergeben Wenn ein neues Stück nicht nur im Studio vorgeführt (und irgendwann gesendet oder als Schallplattenaufnahme angeboten), sondern auch als interessante Novität öffentlich präsentiert werden sollte, dann konnte sich die Schwierigkeit ergeben, dass *öffentliche Aufführungen von Tonbandmusik* befremdlich und unbefriedigend wirkten im Vergleich mit konventionellen Konzertaufführungen, in denen die Musiker live auftreten. Hier ergaben sich Schwierigkeiten des Hörens, die sich nicht so leicht überwinden ließen wie vergleichbare Probleme des Sehens in der Filmgeschichte früherer Jahrzehnte: Stummfilm-Aufführungen ohne live anwesende Schauspieler haben sich schneller durchgesetzt als Tonbandaufführungen ohne anwesende Musiker. Im Bereich des (Stumm-)Films hatte sich die fehlende Live-Präsenz wirkungsvoll kompensieren lassen beispielsweise durch spektakuläre visuelle Attraktionen, die sich in konventionellen Theater-Aufführungen nicht hätten realisieren lassen. Jahrzehnte später jedoch, als der Etablierung des Stummfilms und des konventionellen Tonfilms die Einführung der Lautsprechermusik (als klanglich-musikalisch autonomer *Hörfilm*) folgte, war es offensichtlich schwieriger, attraktive Aufführungsmöglichkeiten für reine Lautsprechermusik zu finden:

Die "unsichtbare" Lautsprechermusik ließ sich nicht ohne Weiteres durch visuell-filmische Attraktionen kompensieren, weil Tonfilme mit experimenteller Musik dem an konventionelle Hollywood-Tonfilmmusik gewöhnten Publikum nur selten zugemutet wurden - weil also keine audiovisuellen Attraktionen sich anboten, sondern (nur?) rein klangliche Attraktionen der "unsichtbaren" (Lautsprecher-)Musik gefunden werden mussten. Man suchte und fand sie zunächst im Bereich der *räumlichen Projektion der Klänge*, wobei etliche Anfangs-Schwierigkeiten überwunden werden mussten:

In den Anfangsjahren der musique conrète, in den frühen 1950er Jahren, gab es Aufführungen, bei denen monophon produzierte Klänge räumlich bewegt wurden (von einem Lautsprecher zum anderen, mit improvisierter, nicht kompositorisch vorstrukturierter Klangregelung). Einige Jahre später, als Stockhausen mit der Arbeit am GESANG DER JÜNGLICHE begann, eröffneten sich neue Möglichkeiten einer *Musik im* Raum, in der die räumlichen Bewegungen nicht erst während der Aufführung (gleichsam als spatiale Interpretation) nachträglich ergänzt wurden, sondern schon im Laufe des Prozesses der Studioproduktion kompositorisch vorgeplant, realisiert und technisch fixiert werden konnten.

Im GESANG DER JÜNGLINGE ist die räumliche Projektion der Klänge genau vorgeplant als integraler Bestandteil einer *Musik im Raum.* Aus Stockhausens Arbeitsaufzeichnungen lässt sich allerdings ablesen, dass einige Anfangsschwierigkeiten neuer spatialer Technologien zu überwinden waren, die auch in damals entstandenen Produktionen einige Spuren hinterlassen haben (Spuren, die sich allerdings oft nur im Studium begleitender Arbeitsaufzeichnungen genauer identifizieren lassen). Aus den Arbeitsaufzeichnungen Stockhausens und aus anderen Quellen (z. B. brieflichen Mitteilungen und späteren Texten Stockhausens) ergibt sich, dass die Möglichkeiten und kompositorischen Prädispositionen einer mehrkanaligen Produktion und Wiedergabe nicht von Anfang an geklärt waren und dass die hierbei noch bestehenden Unklarheiten sich auch auf Produktion und Aufführungspraxis ausgewirkt haben: Verschiedene Details in den Aufzeichnungen sprechen dafür, dass Stockhausen ursprünglich beabsichtigt hatte, seine Musik in 6 Klangschichten zu produzieren und mit 6 räumlich über den Aufführungssaal verteilten Lautsprechergruppen aufzuführen.

Im Verlaufe der Produktion und bei den ersten Aufführungen hat sich dann aber herausgestellt, dass dies nicht praktikabel war und sich produktionstechnisch und aufführungspraktisch nicht durchhalten, überdies auch nicht korrekt konservieren ließ.

Die meisten partiturähnlichen Aufzeichnungen Stockhausens gehen von einer fünfkanaligen Produktion und Wiedergabe aus, und für die ersten Aufführungen ist auch tatsächlich eine räumliche Projektion mit 5 Lautsprechergruppen belegt. (Für die Uraufführung war eine extrem aufwändige extern gelieferte technische Installation in Auftrag gegeben worden, von der Stockhausen allerdings wusste, dass sie nur für diesen einen Anlass zur Verfügung stand.)
Es hat sich aber als offensichtlich schwierig erwiesen, die Musik in fünfkanaliger Disposition technisch zu konservieren, weil zur Aufnahme und Speicherung nur Vierspurbänder zur Verfügung standen. So kam es dazu, dass Stockhausen die 5 Klangschichten seiner Komposition notdürftig (durch die Zusammenlegung von 2 Spuren) auf 4 Tonbandspuren unterbringen musste - als Notlösung (die allerdings immerhin noch besser war als später, seit 1966, die Reduktion der in Tokio produzierten fünfkanaligen Tonbandkomposition TELEMUSIK auf stereophone Konzertaufführungen, Rundfunksendungen und Schallplatten-Wiedergaben).

Stockhausens früheste Erfahrungen mit monophon aufgeführter rein elektronischer Musik (insbesondere mit seinen beiden relativ kurzen elektronischen Studien) haben ihn auf die Idee gebracht, für seine erste Studioproduktion eines größeren Werks nach neuen Möglichkeiten zu suchen. Ein wichtiger Schritt auf diesem Wege war die Lösung der streng synthetisch erzeugten Klänge aus ihrer starren räumlichen Fixierung: die Ablösung der räumlich fixierten einkanalig-monophonen Musik durch mehrkanalige Musik mit räumlich verteilten und mobilen Klängen. Diese Idee einer Musik im Raum war ihm so wichtig, dass er sie nicht nur im elektronischen Studio realisieren wollte, sondern auch in instrumentaler Konzertmusik:
Schon vor Beginn der Studioarbeit für den GESANG DER JÜNGLINGE hatte Stockhausen sich dafür entschieden, eine Musik für drei räumlich verteilte Orchester mit drei Dirigenten zu komponieren (die dann später unter dem Titel GRUPPEN bekannt geworden ist). Parallel zu seiner instrumentalen Raummusik, die sich (mit starker Schlagzeug-Besetzung) verstärkt zum Bereich von Rhythmus und Geräusch öffnen sollte, begann Stockhausen mit der Planung einer Tonbandmusik, deren Klang-Reservoir sich öffnen sollte über den bisher erschlossenen Bereich der streng synthetisch erzeugten Klänge hinaus - und zwar zu unbekannten Klangfarben: nicht zu bekannten instrumentalen Klangfarben (wie im Orchesterstück GRUPPEN, einem Auftragswerk für das Sinfonieorchester des Westdeutschen Rundfunks), sondern zu technisch verarbeiteten vokalen Klangfarben, in der Öffnung zu den Bereichen von Stimme und Sprache. Fixierte Klänge sollten sich so in größerer räumlicher Beweglichkeit und farblicher Vielfalt präsentieren: als *elektronische Vokalmusik.*

Auch im Kontext der Öffnung für Raum und Sprache wollte Stockhausen seine zuvor gefundenen Ansätze strukturellen Musikdenkens einbringen und weiter entwickeln - und zwar in der Bindung an einen geeigneten *Text.* Nachdem die ursprüngliche Idee einer elektronischen Messe sich (aus institutionellen und musikpraktischen Gründen) als illusorisch erwiesen hatte, hat sich Stockhausen für einen anderen geistlichen Text entschieden, der, historisch weniger stark vorgeprägt, spezifische Möglichkeiten einer neuartigen strukturellen Verarbeitung zu eröffnen schien: Den alttestamentarischen *Gesang der Jünglinge im Feuerofen*. Über die persönlichen Gründe für die Wahl dieses Textes war zur Entstehungszeit des

Stückes nur wenig aus öffentlichen Aussagen des Komponisten zu erfahren. (Hierzu gab es damals nur vereinzelte, allerdings höchst aufschlussreiche Mitteilungen, insbesondere in einem Brief Stockhausens an seinen Komponistenfreund Karel Goeyvaerts). In öffentlichen Aussagen hat Stockhausen seine persönlichen Motivationen nur knapp angedeutet und sich statt dessen ausführlicher über kompositionstechnische Aspekte der Text-Vertonung geäußert: Er verwies auf vielfältige Möglichkeiten der (zugleich in der Text-Dispositionen freien und in der Text-Strukturierung strengen) musikalischen Gestaltung der vielen relativ locker aneinander gereihten Lobpreisungen in seiner Textvorlage: Häufig wiederkehrende *Aufforderungen* zum Lobpreis Gottes verbinden sich in dieser Textvorlage mit vielfältig wechselnden Beispielen der (Quasi-)Anrede, die sich an unterschiedliche Adressaten richten: Allgemein zu Beginn des Textes - vielfältig differenziert im weiteren Verlauf. Diese Textbehandlung sollte in seiner Komposition eingebunden werden in größere Zusammenhänge seriell strukturierter elektroakustischer Musik - in ein umfassendes Klangkontinuum, das auch als engeren Teilbereich das (Quasi-)Kontinuum der Laute einer Sprache (des Deutschen) enthielt. Stockhausen hat in seiner Analyse in einzelnen Klangbeispiele Möglichkeiten einer solchen Integration von elektronischen Klängen und Sprachlauten aufgezeigt. Im Gesamtzusammenhang seines Stückes erscheinen sie bedeutsam insbesondere für die beiden letzten Texturen, mit denen die 1956 als 1. Teil bezeichnete Produktion schloss; ob und inwieweit dieser Aspekt unter den damals noch sehr stark begrenzten technischen Voraussetzungen in dem ursprünglich geplanten, sehr langen 2. Teil noch hätte weiter entwickelt werden können, lässt sich allein auf der Basis der erhaltenen Skizzen nicht ohne Weiteres beantworten. So verbleibt in diesem Stück (und auch in seinen späteren Werken - selbst in seinen mehrsprachigen Vokalkompositionen, vor allem der letzten Szene seiner Oper SONNTAG aus LICHT) Stockhausens Idee einer umfassenden Integration von Musik und Sprache eine wichtige, aber möglicherweise in den Grenzen eines Werkes oder auch eines Lebenswerkes nicht erfüllbare, sondern über diese hinausweisende Vorstellung.